

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

**Pojetí humorální teorie
jako prostředku umělecké tvorby Williama Shakespeara**

The Concept of Humoral Theory
as the Means of William Shakespere's Artistic Expression

Praha, 2016

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu této práce panu Doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za jeho cenné rady, připomínky a především za trpělivost a podporu během vzniku této práce.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 24. dubna 2016

.....

Olga Hrabaňová

Abstrakt (česky)

Cílem této práce je představit humorální teorii jakožto prostředek umělecké tvorby Williama Shakespeara a ukázat, že na základě její znalosti utvářel své divadelní postavy. Humorální teorie je zde nejprve představena v kontextu antické filosofie jako koncept, který má stěžejní vliv na lidský temperament, a následně je její pojetí zkoumáno na základě dobových pramenů v rámci renesanční estetiky, filosofie a medicíny. Stěžejními texty jsou v tomto případě spis *De triplici vita* Marsilia Ficina a *Anatomie melancholie* Roberta Burtona. Práce sleduje, jakou cestou se teorie šířila z Itálie do Anglie, zkoumá její vliv na alžbětinské poetiky a možný způsob, jakým se s ní mohl Shakespeare seznámit. V druhé části práce je na základě analýzy čtyř vybraných postav ze Shakespearových her ukázáno, jak temperament těchto postav odpovídá dobovému pojetí humorální teorie. Ve svém základu psychologické dobové pojetí humorální teorie je tak v Shakespearově zdůraznění typologického kontrastu při utváření postav v jeho dramatické tvorbě přeneseno do oblasti estetické jako výrazný koncept dobové divadelní teorie.

Klíčová slova (česky)

renesanční estetika, humorální teorie, temperament, Marsilio Ficino, Robert Burton, William Shakespeare

Abstract (in English)

The aim of this thesis is to present humoral theory as the means of William Shakespeare's artistic expression and to show that he created his dramatic characters on the basis of its knowledge. Humoral theory is presented here first in the context of ancient philosophy as a concept which has a key impact on human's temperament, and this concept is afterwards examined on the basis of period books in the scope of Renaissance aesthetics, philosophy and medicine. The essential texts for this study are *De triplici vita* by Marsilio Ficino and *The Anatomy of Melancholy* by Robert Burton. This thesis traces the way by which the theory spread from Italy to England, it examines its impact on period poetics and a possible means by which Shakespeare could have got to know it. In the second part the thesis analyses four specific characters from Shakespeare's plays and it shows how their temperaments correspond to the period concept of humoral theory. The period concept of humoral theory, which is in its base psychological, is therefore transferred to the area of aesthetics as a distinctive concept of the period theory of drama, which is shown in Shakespeare's emphasis on typological contrast in his dramatic characters

Key words (in English)

Renaissance aesthetics, humoral theory, temperament, Marsilio Ficino, Robert Burton, William Shakespeare

Obsah

1 Úvod	7
2 Humorální teorie	9
2.1 Pojetí humorální teorie v antické filosofii	9
2.1.1 Vznik doktríny čtyř humorů	9
2.1.2 Humorální teorie v antické medicíně	10
2.1.3 Pojetí melancholie v (pseudo-)Aristotelovském <i>Problému XXX, 1.</i>	12
2.2 Pojetí humorální teorie v díle Marsilia Ficina	14
2.2.1 Renesanční platonismus Marsilia Ficina	14
2.2.2 <i>De triplici vita</i>	16
2.2.3 Rozšíření Ficinovy teorie do renesanční Evropy	18
2.3 Humorální teorie v renesanční Anglii	19
2.3.1 Alžbětinská poetika	19
2.3.2 <i>Anatomie melancholie</i> Roberta Burtona	20
2.3.3 Alžbětinská psychologie	23
3 Humorální teorie v díle Williama Shakespeara	26
3.1 Sangvinická hrdinka Viola	27
3.1.1 Děj <i>Večera tříkrálového</i>	27
3.1.2 Violin sangvinický temperament	28
3.1.3 Další Shakespearovy sangvinické postavy	30
3.2 Cholerická nevěsta Kateřina	31
3.2.1 Děj <i>Zkrocení zlé ženy</i>	31
3.2.2 Kateřinin cholerický temperament	33
3.2.3 Další Shakespearovy cholerické postavy	35
3.3 Flegmatický rytíř Jan Falstaff	36
3.3.1. Děj <i>Veselých windsorských paniček</i>	36
3.3.2 Falstaffův flegmatický temperament	38
3.3.3 Další Shakespearovy flegmatické postavy	40
3.4 Melancholický vrah Markus Brutus	40
3.4.1 Děj <i>Julia Caesara</i>	41
3.4.2 Brutův melancholický temperament	43
3.4.3 Další Shakespearovy melancholické postavy	44
4 Závěr	46
5 Bibliografie	48

1 Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem zvolila téma z oblasti renesanční estetiky. Koncept humorální teorie nejprve vznikl v oblasti medicíny, ale s nástupem teorie temperamentů se stal základem psychologického výkladu různých typů osobnosti. Ve své práci tento koncept představím jako prostředek umělecké tvorby a přenesu ji tak do oblasti estetiky a teorie umění. Humorální teorie jako teorie toho, jak čtyři tělesné šťávy ovlivňují náš temperament, byla ve velké míře rozvinuta právě v období renesance, kdy inspirovala některé umělce v jejich tvorbě. Patrně nejznámější bude její vliv na Albrechta Dürera, který ve své mědirytině *Adam a Eva* čtyři temperamenty zobrazil jako čtyři zvířata a v *Melancholii I.* zpodobnil melancholický temperament. V této práci se pokusím prokázat, že s humorální teorií byl obeznámen i slavný alžbětinský dramatik William Shakespeare a že na základě její znalosti vytvářel charakter svých divadelních postav.

Práci rozděluji do dvou stěžejních kapitol. V první se zabývám samotnou humorální teorií. Nejprve sleduji její zárodek v antické filosofii a soustředím se na dobové dílčí aspekty, které vedly ke vzniku doktríny čtyř humorů. Tuto doktrínu následně zkoumám v pojetí dvou lékařských osobností antického světa, Hippokrata a Galéna, kteří ji rozpracovali do čtyř tělesných šťáv, které ovlivňují temperament člověka. Podrobněji se potom věnuji pojetí melancholického temperamentu v (pseudo-)Aristotelovském *Problému XXX, I.*, neboť melancholici, kteří mají přirozené nadání pro intelektuální a umělecké činnosti, byli vždy vnímání poměrně rozporuplně a právě z těchto důvodů k nim směřoval větší zájem ze strany učenců a literátů než k lidem obdařeným jiným temperamentem. Při interpretaci antických zdrojů se z hlediska sekundární literatury opírám především o práci *Saturn and Melancholy* od Klibanskeho, Panofského a Saxla.

Při popisu a interpretaci této tematiky v renesanční estetice vycházím z florentského humanisty Marsilia Ficina a jeho spisu *De triplici vita*, v němž navazuje na antické humorální teorie a zpracovává je do dobového pojednání o životě a zdraví kontemplativně zaměřených jedinců. Protože Ficino vycházel z renesanční tradice platonismu, sleduji šíření jak jeho díla, tak platonských myšlenek dále do Evropy a především do alžbětinské Anglie. Krátce představím na dobových poetikách Bena Jonsona a Philipa Sidneyho, jak humorální teorii zakomponovali do svých literárních teorií či divadelních her. Pro bližší zkoumání pojetí humorální teorie v rámci alžbětinské estetiky jsem zvolila práci Roberta Burtona *Anatomie melancholie*, které v sobě shrnuje dostupné poznatky o melancholii, potažmo humorální teorii,

z předcházejících staletí i z období renesance a v němž autor využívá v hojné míře citace jak z teoretických, tak z uměleckých literárních děl.

V závěrečné části první kapitoly představím humorální teorii v rámci Shakespearova díla v rámci alžbětinské psychologie, která v sobě snoubila humorální teorii s dobovým pojetím astrologie a čtyř základních vášní. Pokusím se prokázat, že se Shakespeare s těmito teoriemi seznámil v rámci studia na tzv. *grammar school*.

V rámci druhé kapitoly bakalářské práce se zaměřím na analýzu čtyř vybraných postav ze Shakespearových her, z nichž každá bude reprezentovat jeden z temperamentů. Vždy nejprve krátce shrnu stěžejní děj hry, vyberu ukázky, v nichž se projevuje temperament dané postavy, a následně se budu věnovat jeho hlubší analýze s využitím sekundární literatury, která se tématem temperamentů v Shakespearových hrách zabývá. Tímto postupem se pokusím prokázat, že Shakespeare humorální teorii znal a využíval ji při tvorbě svých postav.

V první části práce budu postupovat formou rešerše, kdy se s využitím odborné literatury pokusím popsat humorální teorii, její vznik v antice, její pojetí v renesanci a jaký vliv měla v rámci alžbětinské estetiky. Druhá část práce bude analytická, kdy při zkoumání a popisu temperamentu Shakespearových postav budu vycházet z českého překladu Shakespearových her a ze sekundární literatury, věnující se danému tématu.

2 Humorální teorie

Teorie čtyř temperamentů je v psychologii využívána dodnes. Její historie sahá až hluboko do starověku k řeckým filosofům a lékařům, kteří položili základy doktríny čtyř humorů, čtyř tělesných šťáv, které určují, zda jsme sangvinikem, cholerikem, melancholikem či flegmatikem. Samotný název „humorální“ pochází z latinského slova *humor*, což znamená „tekutina, mok“.¹ Krev, žluč, černá žluč a hlen, jejich množství, teplota a další kvality ovlivňují naše povahy, fyzický vzhled i to, k jakým nemocem můžeme být náchylní. V následující podkapitolách představím koncept humorální teorie, budu sledovat jeho vznik v antice a následný rozvoj v renesanci. Zaměřím se na její pojetí v dílech Marsilia Ficina a Roberta Burtona, dvou renesančních učenců, kteří jí oba, ač žili v jiném století i v jiné zemi, přikládali velký význam a stála v základu jejich spisů zaměřených na melancholii.

2.1 Pojetí humorální teorie v antické filosofii

Humorální teorie byla již od starověku součástí filosofie a medicíny. Její kořeny lze vysledovat až ke starořeckým pythagorejciům a jejich tetradickému systému. Na jejich koncept pak navázal presokratik Empedoklés, humorální teorii ve své medicíně využíval i lékař Hippokrates a později Galén. Jak píše Klibansky, Panofsky a Saxl, autoři spisu *Saturn and Melancholy*, vznik teorie čtyř humorů byl podmíněn třemi koncepcemi, vždy alespoň částečně pocházející ze starověkého Řecka. Je jimi jednak snaha objevit ony primární kvality, které tvoří makrokosmos i mikrokosmos, dále pak touha po vyjádření fyzické i duchovní existence určitým číselným výrazem a nakonec teorie harmonie, kterou by se daly vyjádřit dokonalé proporce, jež byly pro Řeky esenciální pro jakoukoli hodnotu.²

2.1.1 Vznik doktríny čtyř humorů

Byl to pythagorejský systém, který položil základy, na nichž posléze mohla být vybudována humorální teorie jako taková. Pythagorejci kladli velký důraz na čísla, přičemž právě čtyřka pro ně měla stěžejní význam – duše se podle nich skládá ze čtyř složek (intelekt, porozumění, názor a vnímání), existují čtyři živly (ohně, země, vzduch, voda), střídají se čtyři

¹ Humor. *The New Encyclopædia Britannica*. Vol. 6. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2003, s. 145.

² KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY, a Fritz SAXL. *Saturn and Melancholy*. Nedeln: Kraus Reprint, 1979, s. 4.

roční období atd. Čtyřka byla považována za dokonalé číslo.³ Pythagorejský lékař Alkmaión z Krotónu přispěl ke vzniku humorální teorie tím, že definoval zdraví jako rovnováhu různých kvalit (jejichž počet však zatím nebyl přesně určen) a nemoc jako dominanci jedné z nich.⁴

Na pythagorejskou koncepci posléze navázal Empedoklés, filosof presokratického období. Ve své teorii provázal makrokosmos (universum) s mikrokosmem (člověkem), a to tím, že spojil čtyři živly se čtyřmi světovými entitami – Sluncem, zemí, nebesy a mořem. Živly měly všechny stejnou hodnotu a sílu a záleželo na jejich kombinaci, jaký člověk vznikne. Empedoklés tuto teorii poměrně podrobně rozpracoval – vytvořil koncept dokonalého, přesně vyváženého člověka, v němž byly všechny živly zastoupeny ve stejném poměru a nebylo jich ani moc, ani málo, nebyly ani moc hrubé, ani příliš jemné. Pokud se stalo, že byly živly dokonale vyváženy jen v jedné části těla, vytvořily člověka s jedním specifickým nadáním (například vyváženost v oblasti jazyka má dát vzniknout výjimečnému řečníkovi). Naopak v případě, že se některého živlu nedostávalo či naopak ho bylo v těle až příliš, mohl být člověk bláznivý, horkokrevný, či letargický.⁵

Empedoklův následovník Filistión rozvinul původní teorii propojení makrokosmu s mikrokosmem tím, že živlům přisoudil určité kvality: ohni horko, vzduchu chlad, vodě vlhkost, zemi sucho.⁶ Alkamaiónově koncepci neurčitého množství vlastností tak dodal konkrétní počet – v pythagorejském duchu – čtyř. Tyto kvality však nebyly omezeny jen jako samostatné vlastnosti jednotlivých živlů, ale dále se kombinovaly do dvojic. K nim Filistión přiřadil i odpovídající roční období, neboť v každém období dominoval jeden živel, a spojil s nimi i čtyři věky člověka. V rámci teorie o propojení universa s člověkem bylo také potřeba najít tělesné šťávy, které by této tetrádě odpovídaly, což dalo vzniknout doktríně čtyř humorů, jež sloužily jako empirický důkaz této teorie. Stalo se tak kolem roku 400 př. n. l., který můžeme považovat za přibližný počátek humorální teorie jako takové.⁷

2.1.2 Humorální teorie v antické medicíně

Teorie čtyř tělesných šťáv a jejich vyváženosti byla úzce spjata s medicínou. Jak již bylo zmíněno, Empedoklés považoval za zdravého člověka toho, kdo měl v těle vyváženy kvality ve vhodném poměru. Se vznikem doktríny čtyř humorů byly tyto kvality nahrazeny právě čtyřmi

³ KLIBANSKY, PANOFSKY, a SAXL, s. 4.

⁴ Tamtéž, s. 5.

⁵ Tamtéž, s. 6.

⁶ Tamtéž, s. 7.

⁷ Tamtéž, s. 8.

tělesnými šťávami. První zmínky o této teorii můžeme najít ve spise *O povaze člověka*, jehož autorství není jisté, jak se však dozvídáme od Galéna, první jeho část je založena na celém Hippokratově systému.⁸ Tento spis byl významný především proto, že se pokusil zkombinovat do jednoho systému humorální patologii s tehdejšími kosmologickými teoriemi, čímž byl položen základ propojení temperamentu s vlivem planet a hvězd.⁹

Již Herodikus z Knidu rozlišoval dvě tělesné tekutiny – kyselou a hořkou, které později dostaly názvy *flegma* (φλέγμα) a *cholé* (χολή). Autor spisu *O povaze člověka* k nim posléze přidal krev a žluč rozdělil na běžnou žlutou, které zůstal název *cholé*, a černou *melaina cholé* (μέλαινα χολή). Tyto čtyři humory byly vždy přítomny v těle člověka; jejich vhodná kombinace způsobovala zdraví, ale pokud některý z nich dominoval či naopak chyběl, mělo to za následek nemoc.¹⁰ Z řeckých názvů jednotlivých humorů byla později odvozena jména temperamentů, které se k nim vážou: *choleric* pro žlutou žluč, *melancholik* pro černou žluč a *flegmatik* pro hlen. Krev a *sangvinický* temperament tvoří výjimku. Krev měla vždy mezi ostatními humory „výjimečné“ postavení, neboť byla považována za nejušlechtilejší z nich. V řecké medicíně byl temperament člověka, u nějž převládala krev, považován za nejlepší ze všech, temperament *par excellence*, a proto mu Řekové nepřisoudili žádné specifické jméno. Svůj název tak obdržel až později a jako jediný má jméno, které má svůj původ v latině.¹¹

O starořecké roli humorální teorie v medicíně se dovídáme ze souboru textů *Corpus Hippocraticum*, který zahrnuje lékařská pojednání, vycházející z Hippokratova učení. Humory byly vnímány jako příčiny i symptomy rozličných nemocí a bylo nezbytné, aby s nimi byl lékař obeznámen a mohl tak předepsat vhodný lék. To, k jakým nemocem bude člověk náchylný, je ovlivněno dominancí určitého humoru a také životním obdobím, v němž se člověk nachází – v určitém věku převažuje v těle konkrétní humor.¹² Kromě faktoru věku sledoval Hippokratés i to, jaké je zrovna roční období, neboť v každém ze čtyř období je častější výskyt nemocí zapříčiněných určitým humorem, a v neposlední řadě se také zajímal o způsob stravování pacienta.¹³ V Hippokratově pojetí humorální teorie tak můžeme vysledovat zárodky psychosomatické medicíny, neboť jak lidský temperament, tak i onemocnění mají stejného původce, tělesnou šťávu, na níž se může zaměřit léčba.

⁸ Medicina Antiqua. Galen On Hippocrates' On the Nature of Man [online]. Cit. 5.12.2015. Dostupné z http://www.ucl.ac.uk/~ucgajpd/medicina%20antiqua/tr_GNatHom.html

⁹ Právě o tento koncept se ve velké míře později v renesanci opíral Marsilio Ficino.

¹⁰ KLIBANSKY, PANOFSKY, a SAXL, s. 9.

¹¹ Tamtéž, s. 13.

¹² GRANT, Mark. *Galen on Food & Diet*. Abingdon: Taylor & Francis Ltd., 2000, s. 15 – 16.

¹³ Tamtéž, s. 17.

Z antických doktrín a Hippokratova učení vycházel i římský lékař Galén, který se jako další ve velké míře zasloužil o rozpracování doktríny čtyř humorů. Jeho přínos spočíval především v popisu tělesného zjevu, který se pojil s kvalitami jednotlivých humorů a stejně tak i s lidskou povahou – temperamentem. Navíc k doktríně čtyř humorů přidal i klasifikaci tělesných orgánů podle toho, která šťáva v nich působí nejsilněji, a každému určil i část těla, kterou může proudit z člověka ven. Horko tak utvářelo lidi vysoké, chlad nízké, vlhká kvalita otlé a suchá hubené.¹⁴ Galénova doktrína kladla největší důraz právě na vlastnosti humorů, neboť říkala, že člověk může být složen z osmi různých kombinací těchto kvalit (kdy u něj dominuje jedna či dvě kvality zároveň), avšak žádná z těchto kombinací není dokonalá. Perfektní je jen jedna, která je ovšem nedosažitelná. Galén tedy pracoval s teorií čtyř „jednoduchých“ a čtyř „složených“ temperamentů, přičemž ony složitější temperameny, které byly zapříčiněny dvěma vlastnostmi, odpovídaly čtyřem humorům, neboť s nimi sdílely shodné kvality teploty a vlhkosti.¹⁵ V pojetí humorální teorie Galéna a jeho následovníků tak došlo k významnému posunu, neboť byla čtyřem tělesným šťávám přisouzena moc určit lidskou povahu i vzhled.

2.1.3 Pojetí melancholie v (pseudo-)Aristotelovském *Problému XXX, 1*.

Ne všechny čtyři humory však měly u antických učenců stejné postavení. Za „nejvznešenější“ byla považována krev, která je nejdůležitější částí těla, a tak, ačkoli mohla také způsobit rozličné nemoci, člověk, u nějž převažovala, byl všeobecně vnímán jako ten nejzdravější a s nejlepší konstitucí. Na opačném konci spektra pak stál ten, u koho dominovala černá žluč – melancholik. O černé žluči se dlouho dobu uvažovalo jako o škodlivé degeneraci žluté žluči či krve a z tohoto důvodu byly pozdější koncepty melancholického temperamentu ovlivněny mnohem více představou melancholické nemoci, než jak tomu bylo u ostatních temperamentů.¹⁶

O melancholii bylo v průběhu staletí napsáno nepoměrně více děl než o ostatních třech temperamentech a jedním z nejzásadnějších antických spisů, které se tomuto tématu věnovaly, je (pseudo-)Aristotelovský *Problém XXX, 1*. Autorství tohoto pojednání není zcela jisté, nicméně bývá přisuzováno Aristotelovým následovníkům, neboť je v textu velmi dobře patrný

¹⁴ KLIBANSKY, PANOFSKY, a SAXL, s. 57.

¹⁵ Tamtéž, s. 64 – 65.

¹⁶ Tamtéž, s. 14.

vliv Aristotelových myšlenek.¹⁷ Autor si na počátku klade otázku, proč je mnoho lidí, vynikajících v poezii, filosofii, umění a politice, melancholické povahy a proč jsou někteří z nich významně ovlivněni nemocemi způsobenými černou žlučí.¹⁸ Při svém bádání vychází z propojení vědeckého poznání a symboliky antických mýtů, v nichž se znaky melancholie objevovaly u potrestaných bájných hrdinů. Melancholie tudíž začala být vnímána jako „hrdinská“ dispozice a melancholický humor jakožto zdroj vysokého duchovna. Autor došel k závěru, že všichni významní lidé i antičtí rekové museli být melancholici.¹⁹

Nicméně je nutné rozlišovat mezi melancholií jako trvalou lidskou povahou a pouze dočasnými melancholickými stavy a nemocemi. Oba dva typy melancholie jsou způsobeny černou žlučí v lidském těle. Pro lepší vysvětlení toho, jak černá žluč ovlivňuje povahu či náladu člověka, využívá autor *Problému XXX, 1.* analogii s vínem. Pití vína vyvolává v člověku nejružnější nálady a duševní stavy, ať už jde o veselost, smutek, tichost, upovídanost či agresivitu. Stejný efekt má i černá žluč, jen s tím rozdílem, že zatímco u vína jde jen o dočasný vliv, černá žluč takto působí trvale. Obě dvě tekutiny jsou také vzdušné povahy a tím pádem je jejich výsledný efekt na lidskou psychiku a zdraví ovlivněn jejich teplotou.²⁰

Všichni melancholici se jistým způsobem odlišují od normálu, ale každý v jiném ohledu. Ti, u nichž černá žluč výrazně dominuje nad ostatními třemi šťávami, jsou přes míru melancholici a může u nich dojít až k mentálním poruchám; naopak ty z lidí, kteří mají v sobě černé žluči jen malou část, těžko odlišíme od ostatních. Pokud jde o teplotu, studená černá žluč vytváří letargické, slabé a hloupé jedince. Horká má na druhou stranu za následek osoby až šílené, velmi živé a vzrušivé, které mohou zažívat stavy extáze a psát díky nim výjimečné básně.²¹ Černá žluč tedy může u člověka způsobit mnohé problémy jak fyzického, tak především psychického rázu. Někdy jde jen o dočasné stavy, kterými může při náhlé přemíře černé žluči v organismu trpět kdokoli. Co ale činí melancholický temperament tak výjimečným v porovnání s ostatními je jeho spojitost s lidmi obdařenými výrazným talentem či intelektem. Jedná se však o mimořádně křehce vyváženou konstituci, která zajišťuje, že se z člověka nestává blázen, ale génius, neboť hranice mezi těmito extrémy je velmi tenká. Je proto nezbytné, aby v takové osobě „bylo množství melancholického humoru natolik velké, aby

¹⁷ RADDEN, Jennifer. *Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 55.

¹⁸ ARISTOTLE. *Problems II*. Překlad W. S. Hett. Londýn: William Heinemann Ltd., 1957, s. 155.

¹⁹ KLIBANSKY, PANOFKY, a SAXL, s. 17.

²⁰ ARISTOTLE, s. 157 – 159.

²¹ KLIBANSKY, PANOFKY, a SAXL, s. 31 – 32.

pozvedlo její charakter nad průměr, ale nesmí způsobit příliš hlubokou melancholii a musí si udržet běžnou teplotu mezi příliš horkou a příliš studenou.“²²

Vnímání melancholie tak osciluje mezi dvěma póly: na jedné straně je to melancholik jako génus schopný dosáhnout velkých činů či vytvořit výjimečná umělecká díla, na straně druhé je zde přítomen škodlivý vliv melancholického humoru na psychiku a činy člověka. Již samotný název „černá“ žluč odkazuje k barvě, které je v Západní kultuře obecně považována za negativní. Jak píše Jennifer Radden, Bennet Simon poukazoval na pre-Hippokratovské asociování černoty s šílenstvím a splínem, což je podle něj sice spojení nevysvětlitelné, ale univerzální, zatímco Sander L. Gilman zmiňoval černou barvu jako symbol pro to, co je „jiné“ či „nedostatečné“. Tyto negativní asociace spojené s melancholií se pak ze starověku přenesly až do renesanční filosofie v podobě modifikované teze, že strach a smutek, které se s melancholií neodmyslitelně pojí, jsou bez příčiny.²³

2.2 Pojetí humorální teorie v díle Marsilia Ficina

Patnácté století ve Florencii bylo dobou velkého rozkvětu humanismu a obnovy zájmu o antickou vzdělanost. Člověk začal být vnímán jako svobodný a samostatně uvažující tvor, jehož myšlenkové procesy jsou svrchované a soběstačné. Snaha osvobodit osobnost od hierarchie a tradic, nalézt si individuální vztah k Bohu a světu a získat přístup k vlastní minulosti vedla k racionálnímu pojetí lidské mysli, v němž se odrážely zdroje a morálka intelektuální kultury klasické antiky. Dobovým ideálem se stal kontemplativní život učeného člověka, který je zodpovědný sám za sebe i svou mysl.²⁴ Mužem, který tento ideál všestranného „renesančního člověka“ naplňoval, byl florentský učenec Marsilio Ficino.

2.2.1 Renesanční platonismus Marsilia Ficina

Lékař, filosof, překladatel, spisovatel a kněz Marsilio Ficino (1433 – 1499), jeden z hlavních představitelů italského humanismu, se ve velké míře zasloužil o znovuoobnovení zájem o antické učení, především pak o filosofii Platónovu. V renesančním duchu, kdy byly stranou od univerzit zakládány literární a filosofické společnosti, jež si dávaly název *akademie*

²² KLIBANSKY, PANOFSKY, a SAXL, s. 32.

²³ RADDEN, s. 56 – 57.

²⁴ KLIBANSKY, PANOFSKY, a SAXL, s. 241 – 245.

právě podle Platónovy Akademie, založil i Ficino Akademii florentskou.²⁵ Během schůzek členů probíhaly filosofické debaty, četby textů, zpěvy orfických hymnů, veřejné přednášky a nejméně při dvou příležitostech byla uspořádána hostina ku příležitosti oslavy Platónových narozenin.²⁶ Florentská Akademie byla založena pod patronátem rodiny de' Medici, se kterou měl Ficino úzké vazby. Největší vliv na něj měl Cosimo de' Medici, kdy Ficino vzpomínal, že „měl dva otce, jednoho tělesného, druhého, Cosima, duchovního; onen ho věnoval Galenovi, tento Platónovi, onen lékaři těl, tento lékaři duší.“²⁷

Rozsah Ficinova zájmu o nejrůznější druhy vědění byl skutečně rozsáhlý – jak bylo řečeno, po otci zdědil povolání lékaře, vliv Cosimův ho přivedl k filosofii a literatuře. Ficino studoval řečtinu a díky její znalosti se mohl věnovat překladům Platónových děl. Kromě Platóna jeho filosofii ovlivnily i spisy dalších starověkých platoniků, dále texty připisované Hermu Trismegistovi, Zoroastrovi či Orfeovi, které byly v renesanci považovány za díla předcházející Platónovi, nicméně později bylo zjištěno, že se jednalo o výtvary pozdního starověku. Ficino studoval i díla Boëthia, sv. Augustina, Avicenny či dalšího renesančního filosofa Mikuláše Kusánského.²⁸ Tito a další autoři velkou měrou ovlivnili směr, kam se ubíraly Ficinovy vlastní spisy a filosofie, o níž pojednával.

Na základě novoplatonských a středověkých zdrojů Ficino vytvořil ucelenou hierarchii universa, které je rozděleno do pěti stupňů: nejvýše stojí Bůh, pod ním andělská mysl, uprostřed se nachází rozumová duše, pod ní kvalita a nejnižše tělo. Tělo, *corpus*, je pojato jako „neurčitá ‚první látka‘, schopná kvantitativního formování ve čtyřech živlech.“²⁹ V tomto místě můžeme vysledovat, jakým způsobem zapojil Ficino antickou koncepci čtyř elementů do své teorie. Celá struktura universa pak není vnímána jako statická, ale naopak má být dynamicky propojena aktivními silami. Jak píše Kristeller, „z tohoto důvodu obnovuje [Ficino] novoplatónskou nauku o duši světa a z astrologie činí součást přirozeného systému vzájemných vlivů.“³⁰ Je to právě astrologie, která spolu s magií, medicínskými poznatky a teorií čtyř humorů tvoří rámec Ficinova díla *De triplici vita*.³¹

²⁵ NOVOTNÝ, František. *O Platónovi*. Díl IV. Praha: Academia, 1970, s. 495.

²⁶ KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. Překlad Tomáš Nejeschleba. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 51.

²⁷ NOVOTNÝ, s. 497.

²⁸ KRISTELLER 2007, s. 48.

²⁹ NOVOTNÝ, s. 511.

³⁰ KRISTELLER 2007, s. 52.

³¹ Kristeller zmiňuje, že za jeho nekřesťanské názory na magii a astrologii, prezentované právě v *De triplici vita*, hrozilo jednou Ficinovi nebezpečí církevního odsouzení. KRISTELLER 2007, s. 57.

2.2.2 *De triplici vita*

Spis *De triplici vita* (*Tři knihy o životě*) byla původně tři samostatná rukopisná pojednání, která byla poprvé vytištěna v jednom kompletním souboru roku 1489.³² Ficino v tomto spise vytvořil soubor rad pro život učenců, jimiž jim pomáhal vypořádat se s negativními aspekty jejich kontemplativního životního stylu a dosáhnout zdraví a dlouhověkosti. Stěžejním tématem knihy je melancholie a nemoci černé žluči, které právě intelektuály postihují nejčastěji. Každá ze tří knih se věnuje jiné oblasti. První, nazvaná *De Vita Sana* (*O zdravém životě*) a dedikovaná Ficinově patronovi Lorenzovi de' Medici,³³ radí kontemplativně zaměřeným lidem, jak si s pomocí vyvážené stravy a každodenních činností udržet zdraví. Ficino zde naznačuje spojení mezi černou žlučí melancholiků a povznesenými náladami a inspirací, které jsou přítomny u geniálních osob. Druhá kniha nese název *De Vita Longa* (*O dlouhém životě*) a aplikuje podobné rady na ještě užší okruh lidí, a to postarší učence, jejichž věk se přibližně shodoval s Ficinovým (v době dokončení rukopisu mu bylo 56 let). Tato kniha je věnovaná Filippovi Valorimu, který byl také Lorenzovým chráněncem, a přináší praktické rady a recepty na léčbu nemocí spojených s černou žlučí. Poslední část, která se jmenuje *De Vita Coelitus Comparanda* (*O získávání života z nebes*) a je věnována maďarskému králi Matyáši Korvínovi, pojednává o možnosti přitáhnout sílu z nebeských objektů na zem a je pasáží, ve které se autor věnuje v největší míře astrologii a jejím vlivu na melancholický temperament.

De triplici vita je dílo nesoucí se v čistě humanistickém duchu, ve kterém se Ficino pokoušel propojit soudobou medicínu, v níž hojně využíval astrologické a magické postupy, s novoplatonskou kosmologií a etikou, které však astrologii a magii neuznávaly.³⁴ Odkazoval v něm ke dvěma osobnostem antiky, jejichž znalosti a oblasti působení ve svém spise spojil – Galénovi, kterého nazýval „otcem těla“, a Platónovi, který byl „otcem duše“. Starověkou moudrost pak aplikoval na problémy své doby a pokoušel se svým současníkům ukázat, jak lze tyto poznatky využít pro lepší život. Ficino sdílel s novoplatoniky snahu „povznést se nad vše pouze hmotné a časové k nehmotnému a věčnému,“³⁵ zároveň byl ale i praktikující lékař, který při svých léčbách využíval přirozené entity nacházející se na zemi. Nicméně podařilo se mu propojit tuto aristotelovskou filosofii přírody s platónskou nadneseností a vytvořit dílo, které

³² KASKE, Carol V. *Introduction*. In: Marsilio Ficino. *Three Books on Life*. Překlad Carol V. Kaske a John R. Clark. Tempe, AZ: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1998, s. 3 – 70. S. 8.

³³ Lorenzo de' Medici byl vnukem Cosima a stejně jako jeho dědeček a otec Piero podporoval Akademii a Ficinovu platonskou filosofii. NOVOTNÝ, s. 504.

³⁴ KLIBANSKY, PANOFKY, a SAXL, s. 263.

³⁵ HANKINS, James (vyd.). *Renesanční filosofie*. Překlad Martin Pokorný. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 187.

ve své době dosáhlo velkého úspěchu a dodnes je vnímáno jako „monument renesanční kultury.“³⁶

Doktrína čtyř humorů je koncept, který leží v samotném základu Ficinova spisu. V jeho pojetí jsou medicína i astrologie ovlivněny a propojeny se čtyřmi kosmickými elementy a kvalitami, které jim odpovídají. Stejně tak čtyři humory, tělesné šťávy, s těmito živly a jejich vlastnostmi korespondují. *Krev* se pojí se *vzduchem* a kvalitou horka a vlhka; *žlutá žluč* je spojena s *ohněm*, kterému odpovídají kvality horka a sucha; *černá žluč* se váže na živél *země* a vlastnosti chladu a sucha; *hlen* odpovídá elementu *vzduchu* a kvalitám chladu a vlhka. Ten humor, který v těle člověka převládá, pak utváří jeho temperament – může být sangvinik, cholerik, melancholik nebo flegmatik.³⁷

Sangvinický temperament býval obvykle mnoha učenci považován za nejlepší, naopak melancholický za ten nejhorší možný.³⁸ Nicméně člověk není tvořen jen jedním humorem, ale vždy jsou v něm smíchány všechny čtyři. Záleží tudíž na jejich poměru a vzájemné vyváženosti, jak se nakonec temperament u konkrétní osoby projeví. Podle Ficina však ideální temperament není takový, který je zapříčiněn rovnoměrným poměrem všech čtyř šťáv, ale jeho vyváženost spočívá v tom, že má člověk v těle osm dílů krve a po dvou dílech žluté a černé žluči. Hlen má v tomto poměru přisouzeno pouze „podpůrnou“ roli, kdy slouží jen jako obal pro černou žluč, které dodává potřebnou vlhkost.³⁹

Kromě toho, že *De triplici vita* bylo uceleným pojednáním o zdraví intelektuálů, zasloužilo se i o rehabilitace konceptu melancholika, který byl dříve obvykle vnímán ve velmi negativním světle jakožto nespolečenský a depresivní temperament se sklony k nemocem. Také díky Ficinově spisu v renesanci došlo k popularizaci humorální psychologie a k posunu v náhledu na melancholii. Ta sice byla stále vnímána jako nemoc, ale zároveň začala být vyzdvihována i její pozitivní intelektuální hodnota. Tímto byl ustanoven koncept génia, který za svůj talent vděčil humorům, a pomohl tak k bližšímu porozumění uměleckému citu a jeho ocenění, neboť umělec, ač nebyl považován za intelektuála v pravém slova smyslu, sdílel s učenci vlastnosti melancholického temperamentu.⁴⁰

³⁶ HANKINS, s. 186.

³⁷ KASKE, s. 31.

³⁸ Tamtéž, s. 31.

³⁹ FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. Překlad Carol V. Kaske a John R. Clark. Tempe, AZ: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1998, s. 119.

⁴⁰ KASKE, s. 23.

2.2.3 Rozšíření Ficinovy teorie do renesanční Evropy

Itálie bývá považována za „kolébku renesance“ a za místo, z něhož se dobové učení šířilo dále do zaalpské Evropy. Spolu se středověkou scholastikou a filosofickou přírodovědou utvářel platonismus směr, kterým se dále ubírala renesanční filosofie. K jejímu rozšíření v 16. století přispěl velkou měrou i vynález knihtisku ze století předcházejícího, díky němuž se díla samotného Platóna, ale i další spisy týkající se jeho filosofie, mohla překládat a předávat dál. Marsilio Ficino a jeho florentská Akademie tvořili hlavní středisko humanistických zájmů, z něhož se renesanční platonismus rozšiřoval do dalších zemí. Nicméně podoba renesančního platonismu ve Španělsku, Francii, Německu či Anglii nemohla být shodná s italskou tradicí, jejíž základ byl vybudován přímo na dědictví antického Říma, neboť se proti němu v zaalpských zemích stavěly university i církve se svou scholastickou tradicí.⁴¹

K šíření díla samotného Ficina kromě reedic přispěly právě i překlady do dalších významných evropských jazyků, které se začaly vydávat během 16. století. V roce 1561 byl v Basileji vytištěn dvousvazkový soubor všech jeho slovesných děl, *Opera omnia*, který významnou měrou přispěl k šíření Ficinova učení a vlivu na dobovou filosofii.⁴² Samotné *De triplici vita* bylo tištěno po Evropě jak v latinském originále, tak v překladech. První německý překlad vyšel v roce 1505 ve Štrasburku, avšak jednalo se pouze o prvních dvě knihy, stejně jako v případě francouzského překladu z roku 1541 a italského z roku 1548. V roce 1582 nicméně v Paříži vyšel překlad kompletního spisu do francouzštiny, o nějž se zasloužil Guy Lefèvre de la Boderie.⁴³ Tato i další vydání byla během 16. století často znovu otiskována a zájem o ně byl obnoven během 20. století, kdy začaly vycházet jejich reedice či kdy sloužila jako podklad pro moderní překlady.⁴⁴ Ficinovo dílo mělo na směr, kterým se renesanční platonská filosofie ubírala, velký vliv, ale nejen na něj. Jak podotýká Kristeller, Ficinův význam jakožto učence spočívá v tom, že tvoří důležitý článek v onom „zlatém řetězci“, kterým je tradice racionální metafyziky, jež vede od presokratiků a Platóna ke Kantovi, Hegelovi a ještě dál.⁴⁵

⁴¹ NOVOTNÝ, s. 528 – 529.

⁴² Tamtéž, s. 537.

⁴³ KRISTELLER, Paul Oskar. *Marsilio Ficino and his Work after Five Hundred Years*. Florencie: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1987, s. 149 – 150.

⁴⁴ Tamtéž, s. 116 – 117.

⁴⁵ Tamtéž, s. 16.

2.3 Humorální teorie v renesanční Anglii

Vliv italského platonismu se v průběhu 15. a 16. století rozšířil i do ostrovního království, navzdory silné scholastické tradici, vycházející z nauky Aristotelovy, která zde v předcházejících staletích v oblasti vzdělávání dominovala. V rámci oxfordské univerzity se o zvýšení jeho vlivu zasloužil vévoda Humphrey z Gloucestru (1391 – 1447), který škole věnoval sbírku knih obsahující i některá díla samotného Platóna a který ze své pozice mecenáše italských humanistů zavedl styky mezi Oxfordem a Itálií. Na univerzitě v Cambridgi se pak Platónovi v rámci přednášek i badatelské činnosti významnou měrou věnoval profesor řečtiny Roger Ascham (1515 – 1568). K rozvoji humanistických myšlenek v 16. století přispěl i fakt, že byl humanismus spojován s anglikánskou církví (oproti papeženské scholastice) a v tomto směru byly i reformovány vysoké školy, centra evropské vzdělanosti.⁴⁶ Stále se zvyšující povědomí o Platónově díle a s ním spojený narůstající vliv myšlenek italského humanismu, Ficinovy teorie nevyjímaje, tak připravil živnou půdu pro rozšíření humorální teorie do renesanční Anglie.

2.3.1 Alžbětinská poetika

V rámci období renesance zažila Anglie svůj „zlatý věk“ za éry panování poslední královny z Tudorovské dynastie, Alžběty I. (1558 – 1603). Doba její vlády je známá jako perioda rozkvětu umění, především pak divadla, která dala vzniknout dílu jednoho z velkých dramatiků, Williama Shakespeara.⁴⁷ Samotná královna měla k literatuře a divadlu kladný vztah, zároveň si však tehdejší literární kultura musela obhájit svou společenskou prospěšnost proti puritánům, jejichž útokům byla nucena čelit.⁴⁸ Ač bylo tehdejší kulturně-literární prostředí velmi dobře obeznámeno s antickými i dobovými kontinentálními zdroji, z nichž jeho podoba vycházela především, stala se alžbětinská epocha dobou rozkvětu národní autonomie díky vydávání knih v národním jazyce a překladům antických i renesančních autorů do angličtiny. V rámci těchto národních tendencí, které však stále vycházely z antických zdrojů, nazval

⁴⁶ NOVOTNÝ, s. 543 – 547.

⁴⁷ *Elizabethan Era* [online]. Linda Alchin. Cit. 22.4.2016. Dostupné z <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-timeline.htm>

⁴⁸ KASTNEROVÁ, Martina. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 3.

Francis Meres Shakespeara „znovuvtěleným Ovidiem, transformací jeho duše, která bloudila časem a prostorem, aby se mohla znovu zrodit v Shakespearově těle.“⁴⁹

Martina Kastnerová ve své práci mapující alžbětinské poetiky připomíná adaptaci aristotelovských, platónských i pythagorejských konceptů v rámci alžbětinského literárního umění, a to včetně analogie čtyř kosmických elementů a čtyř tělesných šťáv, tedy humorální teorie.⁵⁰ Tuto teorii do své poetiky zakomponoval Ben Jonson, alžbětinský básník a teoretik literatury. Je autorem her *Každý podle své letory* a *Každý mimo svou letoru* (v originálním znění *Every Man out of His Humour*), ve kterých se vypořádává právě s lidskými temperamenty, konkrétně pak s melancholií. Tento typ „letorových komedií“ čerpá z antického lékařského vědění, především z Hippokratova a Galénova, a „předpokládá, že lidé mají tendenci chovat se kompulzivním, mechanickým způsobem podle vlivu jejich fyziologického uzpůsobení.“⁵¹

Humorální teorii, potažmo melancholii zahrnul do svého poetického díla i další alžbětinský literát Philip Sidney. Ve svém teoretickém spise *Obrana poezie* pak navazuje na antické teorie literatury a dramatu, kdy vnímá literární tvorbu jako nápodobu, *mimésis*, která má vzbuzovat požitky, pohnutí a poznání. K tomu však potřebuje být dostatečně přesvědčivá, a proto Sidney kombinuje poetiku s rétorikou, což je jedna z dominantních tendencí alžbětinské poetiky.⁵² Jejich spjatost vychází z kontextu klasického alžbětinského vzdělání nejen na univerzitách, ale i na tzv. *grammar schools*. Úroveň vzdělání na těchto školách byla vysoká, žáci se zde učili číst, psát a hovořit latinsky (později i řecky), studovali klasická díla a sami napodobovali styl psaní vzorových autorů. V tomto směru dosáhl absolvent *grammar school* klasického vzdělání, které bylo jinak dostupné pouze v rámci univerzit. To byl případ i Williama Shakespeara, který nikdy univerzitní vzdělání nezískal, ale s literaturou a literární teorií se setkal během studií na *grammar school* ve svém rodném Stratfordu.⁵³

2.3.2 Anatomie melancholie Roberta Burtona

Humorální teorie nebyla v renesanční Anglii však známa jen díky antickým či dobovým kontinentálním autorům. Dílem, které svým hlavním tématem, totiž melancholií, vycházelo z humorální teorie, je spis učenice a anglikánského duchovního Roberta Burtona *Anatomie melancholie*. Tato „encyklopedie smutku“ patřila ve své době k jedné z nejčtenějších naučných

⁴⁹ KASTNEROVÁ 2015, s. 5 – 6.

⁵⁰ Tamtéž, s. 6.

⁵¹ Tamtéž, s. 43.

⁵² Tamtéž, s. 11.

⁵³ Tamtéž, s. 5.

knih. Poprvé vyšla roku 1621, tj. pět let po smrti Williama Shakespeara, a zahrnuje v sobě úryvky z děl téměř šestnácti set autorů, od těch antických až po dobové renesanční, kteří se daným tématům ve svých dílech věnovali či k nim odkazovali. Autor ve svém rozsáhlém díle prezentuje poznatky, které byly do počátku 17. století známy, ať už se jednalo např. o otázky astrologie, náboženského poblouznění, milostného vzplanutí či právě myšlení, které je vlastní Shakespearovským postavám.

Anatomie melancholie je strukturována do tří oddílů, z nichž první se věnuje melancholii jako nemoci, jejím příčinám a symptomům, tématem druhého je postup léčby melancholie a třetí oddíl se věnuje melancholické lásce a lásce náboženské. Karel Thein v doslovu k prvnímu českému vydání této knihy také shrnuje šest pilířů, na nichž Burton své dílo vystavěl. Jsou jimi jednak křesťanská teologie a scholastická typologie vášní, ale také antické zdroje: aristotelovská koncepce melancholického génia, hippokratovský aforismus 6,23 (melancholie plyne z „dlouho prodlužovaného strachu a špatné nálady“), *Hippokratův 17. list Damagétovi*, v němž lékař pozoruje „praotce melancholiků“ Démokrita, kterak zkoumá černou žluč, a nakonec Galénova fyziologie a nauka o tělesných šťávách.⁵⁴ Samotný název „anatomie“ je odvozen jak od textového žánru, tak skutečných lékařských praxí, které byly předváděny před zraky veřejnosti a které se v době Burtonově těšily velké oblibě. Tento název zvolil autor skutečně vhodně, neboť se sám věnuje nejen melancholii ve smyslu stavu ducha, ale zkoumá i melancholické procesy v těle z fyziologického hlediska.⁵⁵

Je očividné, že jedním z Burtonových zdrojů byly i Ficinovy *Tři knihy o životě*. Jennifer Radden se zmiňuje o tom, že Burton uváděl Ficina jako jeden ze svých vzorů pro traktát o melancholii a právě k jeho knihám ve svém díle několikrát odkazoval.⁵⁶ Ačkoli žil Robert Burton téměř o sto padesát let později než Marsilio Ficino, mezi oběma renesančními autory lze vysledovat určité paralely. Oba dva se zajímali o humorální teorii a konkrétně pak o melancholii, přičemž ji ve svých stěžejních dílech pojímali především jako nemoc, na kterou hledali lék. Oba se také cítili být melancholiky narozenými pod vlivem Saturnu. Burton v předmluvě nazvané *Démokritos Junior*⁵⁷ svému čtenáři přímo píše: „Pánem mého zrození

⁵⁴ THEIN, Karel. „*Celý svět je šílený*“: Sir Robert Burton a jeho *Anatomie melancholie*. In: Robert Burton. *Anatomie melancholie*. Překlad Miroslav Petříček. Český Těšín: Těšínské papírny, s. r. o., 2006, s. 309 – 329. S. 317.

⁵⁵ Tamtéž, s. 315.

⁵⁶ RADDEN, Jennifer. *Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, USA, 2002, s. 87.

⁵⁷ Burton vystupoval pod tímto jménem jednak proto, aby nebyl poznán a měl tudíž více svobody ve vyjadřování, a také proto, že Démokritos samotný psal knihu o melancholii a šílenství, která však zůstala nedokončená, a Burton měl v úmyslu v jeho záměru pokračovat.

byl kulminující Saturn.⁵⁸ Na jiném místě téže předmluvy hovoří o tom, že právě jeho vlastní melancholie byla důvodem k sepsání tohoto traktátu: „Když jsem se poprvé chopil tohoto úkolu, [...] a jak kdosi řekl, dal jsem se do práce z nějakého vnitřního popudu, bylo mým úmyslem [...] psaním ulehčit své mysli; protože jsem měl [...] tíži v srdci a nějaký hnis v hlavě, jehož jsem se velmi chtěl zbavit, a nedokázal jsem si vymyslet žádný příhodnější způsob odstranění. [...] Ne málo mne postihla tato choroba, anebo mám snad říci: má paní Melancholie, moje Egeria, anebo můj zlý génius [...]?”⁵⁹

Robert Burton ve svém traktátu hojně cituje jak z odborných teoretických prací, tak i z krásné literatury. Na několika místech odkazuje i k dílu Williama Shakespeara, avšak vzhledem k jeho tématu se však může zdát poněkud překvapivé, že zde o nejslavnějším Shakespeareově melancholikovi, Hamletovi, nepadne ani slovo. Namísto toho Burton cituje ze Shakespeareovy poezie. Mezi Shakespearem, Burtonem a Ficinem lze ovšem vysledovat i další pojítko, a to koncept dvou lásek, milostné a přátelské. Jak nás upozorňuje v textu *Like Two Spirits: Ficino and Shakespeare* jeho autor John M. Steadman, Burton přebírá Ficinovo pojetí lásky a přátelství jako dvou démonů, resp. je nazývá „dobrým a špatným andělem, kteří neustále obletují naši duši.“⁶⁰ Dodává pak Ficinově platónskému konceptu ryze křesťanský charakter, když k dobrému andělu posléze doplňuje nebe a ke zlému peklo. Stejný motiv pak lze nalézt i v Shakespeareově Sonetu 144:

„Dvě lásky v srdci mám k štěstí i zoufalství,
jako dva preludy jdou nabádavě se mnou;
ten lepší duch je muž, který se jasně skví,
ten horší jedna z žen s tváří jak uhel temnou.“⁶¹

V tomto sonetu můžeme vysledovat ryze platónský charakter, ležící v jeho základu. Shakespeare zde popisuje dvě lásky jako dvě duše, což je motiv převzatý z renesančního platonismu. Kontrast dobré lásky přátelské a špatné milostné spolu s přirovnáním k andělům, resp. k duším, je zajímavou paralelou mezi všemi třemi autory, která nám dokládá jejich vzájemný, i když třeba nepřímý, vliv.⁶²

⁵⁸ BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. Překlad Miroslav Petříček. Český Těšín: Těšínské papírny, s. r. o., 2006, s. 27.

⁵⁹ Tamtéž, s. 31.

⁶⁰ Tamtéž, s. 220.

⁶¹ SHAKESPEARE, William. *Sonety*. Překlad Jan Vladislav. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 150.

⁶² STEADMAN, John M. „‘Like Two Spirits’: Shakespeare and Ficino [online]”. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 2 (1959): 244 – 246. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2866944?seq=1#page_scan_tab_contents, s. 245.

2.3.3 Alžbětinská psychologie

Jak nás upozorňuje Judith Kegan Gardinerová, autorka textu *Elizabethan Psychology and Burton's Anatomy of Melancholy*, nebudeme schopni porozumět alžbětinským literárním postavám, pokud nejprve nepochopíme alžbětinskou psychologii – což, jak jedním dechem dodává, je pro nás stále náročný úkol.⁶³ Kniha jako *Anatomie melancholie* nám však může posloužit alespoň jako vhodný základ pro zkoumání temperamentů Shakespearových postav, neboť nám ukazuje dobové i místní pojetí humorální teorie a vnímání lidské povahy s jejími projevy a vyjadřováním citů. Shakespeare samotný byl pravděpodobně s teorií čtyř temperamentů také obeznámen. Rolf Soellner dospívá ve svém článku *The Four Primary Passions* k názoru, že se s ní s největší pravděpodobností setkal během svých školních let, kdy mu byl celý tetradický systém, založený na učení antických autorit, představen jeho učiteli v rámci studia na *grammar school*. Mimo to byly k dispozici i další dobové traktáty zabývající se morální psychologií a zmínky o tetradickém vzorci bylo možné najít i v renesančních učebnicích logiky.⁶⁴

Se čtyřmi temperamenty se pojí i čtvero základních lidských vášní, na které lze zjednodušit veškeré lidské emoce. Jsou rozlišeny podle toho, zda se vztahují k přítomnosti nebo budoucnosti a zda jsou pozitivní či negativní. Pozitivní emoci, kterou prožíváme v současnosti, je *potěšení*, tou, která odkazuje na budoucnost, je *touha*. Negativní přítomnou emoci je *zármutek*, obavou z budoucnosti je pak *strach*. Stejně jako temperamenty jsou i tyto čtyři základní emoce zapříčiněny humory. Krev vyvolává potěšení, žluč touhu, černá žluč způsobuje strach a hlen zármutek.⁶⁵ Již Cicero v jedné pasáži svých *Tuskulských hovorů* shrnoval tuto nauku o čtyřech základních vášních, přičemž upozorňoval čtenáře na to, že zatímco potěšení, touze a strachu dokáže člověk dodat pozitivní podobu, v případě zármutku toto učinit nelze. „Smutek je nepoužitelný: nelze k němu zaujmout niterný a činný vztah,“⁶⁶ píše Thein.

⁶³ GARDINER, Judith Kegan. „Elizabethan Psychology and Burton's Anatomy of Melancholy [online]”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 38, No. 3 (1977): 373 – 388. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2708670?seq=1#page_scan_tab_contents, s. 388.

⁶⁴ SOELLNER, Rolf. „The Four Primary Passions: A Renaissance Theory Reflected in the Works of Shakespeare [online]”. *Studies in Philology*, Vol. 55, No. 4 (1958): 549 – 567. Dostupné z https://www.jstor.org/stable/4173253?seq=1#page_scan_tab_contents, s. 557 – 558.

⁶⁵ Tamtéž, s. 553.

⁶⁶ THEIN, s. 313.

Tato teorie byla v renesanci poměrně rozšířená a spisovatelé, včetně Williama Shakespeara, s ní pracovali. Shakespeare o vášních hovoří na vícero místech svých her, například v *Králi Learovi* mluví Edgar o smrti svého otce s využitím dvou protikladných extrémních emocí:

„EDGAR: [...] Leč jeho srdce,
už natrhle a slabé, aby sneslo
ten rozpor citů, radosti a strasti,
s úsměvem puklo.“⁶⁷

V *Romeovi a Julii* se pak otec Vavřinec pokouší uklidnit Julii slovy, v nichž lze současné zoufalství zmírnit pozitivní nadějí do budoucna:

„VAVŘINEC: Klid, milá dcero! Vidím jakous naděj.
Leč provedení žádá zoufalého,
jako je zoufalé, co chceme zmařit.“⁶⁸

Čtveřice základních lidských vášní zapadá do celkového tetradického modelu, který byl v renesanci populární, a podle Soellnera máme všechny důvody předpokládat, že jej Shakespeare znal a zakomponovával i do svých dramát.⁶⁹

Vedle humorální teorie jako takové a modelu čtyř základních vášní měla na dobovou psychologii velký vliv i astrologie. Jak uvádí Winfred Overholser, autor článku *Shakespeare's Psychiatry*, renesanční společnost neviděla v astrologii nic nelogického. Teorie toho, jak nebeská tělesa ovlivňují lidi, má silný základ, jehož počátek sledujeme již ve starověku, a pracoval s ní ve svých úvahách i Ficino. Kromě toho vliv Slunce a Měsíce na naši Zem je očividný – proč by nás tedy nemohly ovlivňovat i planety?⁷⁰ Zda v sílu hvězd a planet věřil i Shakespeare zůstává otázkou, nicméně ve svých hrách k astrologii často odkazoval. Například levoboček Edmund se v *Králi Learovi* rozohňuje nad tím, jak rádi se lidé na vliv nebes vymlouvají:

„EDMUND: To už je vrch lidské pitomosti, že když nám přijde nanic
ze samé dobroty – zpravidla, že jsme o svém umě přebrali – že
pak vinu na svých pohromách dáváme slunci, měsíci a hvězdám.
[...] Skvělá výmluva, jen co je pravda, pro pana kurevníka

⁶⁷ SHAKESPEARE, William. „Král Lear“. *Výbor z dramát II*. Překlad E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1957, s. 712.

⁶⁸ Tamtéž, s. 77 – 8.

⁶⁹ SOELLNER, s. 554.

⁷⁰ OVERHOLSER, Winfred. „Shakespeare's Psychiatry – And After [online]“. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 3 (1959): 335 – 352. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2866854?seq=1#page_scan_tab_contents, s. 336.

člověka, takhle připsat svou kozlí náuru na vrub nějaké hvězdy.
Otec se s mámou dohodl pod oháňkou Draka a na hodinu mého
narození shlížel Velký medvěd, z čehož plyne, že jsem surovec
a děvkař. [...]“⁷¹

Naopak ve hře *Bouře* kouzelník Prospero astrologii přímo využívá a rád věří tomu, jak hvězdy
ovlivňují jeho život:

„PROSPERO: [...] Svou vědou
se dovídám, že šťastná hvězda má
ted’ stojí v zenitu, jejíž-li vliv
ted’ bezstarostně zanedbám, zdar můj
již na věky uchradne. [...]“⁷²

V Shakespearově díle by bylo možné najít mnoho dalších odkazů k astrologii, ať už takových,
které ji haní, zesměšňují ji anebo jí přiznávají pravdivost a velkou moc. Autor pravděpodobně
očekával, že jeho zmínky o působení nebeských těles obecnostu správně pochopí, a proto lze
předpokládat, že i běžný alžbětinský divák byl s astrologií obeznámen. Ať už se tedy
Shakespeare setkal s teorií temperamentů a doprovodnými koncepcemi vášní a astrologie na
poli formálního vzdělávání či čerpal ze zkušeností každodenního života, vykreslil ve svých
dramatech mnoho unikátních a výrazných postav všech temperamentů, a zatímco povaha
některých hrdinů se v průběhu děje mění, jiní zůstávají věrni svému temperamentu až do konce.

⁷¹ SHAKESPEARE 1957, s. 626 – 627.

⁷² SHAKESPEARE, William. *Bouře*. Překlad Ladislav Čelakovský. Praha: Museum Království českého, 1870, s. 3.

3 Humorální teorie v díle Williama Shakespeara

Humorální teorie jako taková spadá především do oblasti medicíny a filosofie, v podobě teorie temperamentů potažmo do psychologie. V této kapitole bych však chtěla ukázat její využitelnost v umění a estetice, a to na příkladu tvorby Williama Shakespeara. Shakespeareovy postavy se mnohdy staly ikonickými právě pro svou povahu a jednání, které jejich autor v díle zpodobnil. Ať se jedná o ženy či muže, šlechtu či sluhy, postavy z komedie nebo tragédie, existuje celá plejáda charakterů, které autor zvěčnil ve svých divadelních hrách. Shakespeare nastavoval zrcadlo dobové společnosti a sám byl bystrým pozorovatelem lidské povahy, zobrazujícím realitu každodenního života. Samuel Johnson, velký znalec dramatikova díla, jej proto charakterizoval jako „básníka přirozenosti“.⁷³ Jeho divadelní postavy jsou nadčasovou ukázkou rozličných lidských temperamentů, které nejsou svou výstižností omezeny pouze na období renesance.

Pro ilustraci čtyř temperamentů tak, jak byly v jeho díle vykresleny, jsem vybrala čtyři postavy, z nichž každá reprezentuje jeden temperament. První z nich je Viola, sangvinická dívka ze hry *Večer tříkrálový nebo Cokoli chcete*, která se odvážně vyrovnává s nepřízní osudu. Příkladem cholerické postavy je výbušná Kateřina z komedie *Zkrocení zlé ženy*. Rytíř Jan Falstaff, který vystupuje ve hrách *Veselé paničky windsorské* a obou částech *Jindřicha IV.*, zpodobňuje charakter flegmatický. Nešťastný konec pak čeká na melancholického Marka Bruta z tragédie *Julius Caesar*.

Pro analýzu jednotlivých postav nejprve krátce shrnu dějovou linku, které se účastní, a doplním toto shrnutí vybranými ukázkami z děje, v nichž se projevuje jejich temperament. Následně s využitím odborných textů rozeberu několik klíčových momentů ze hry, ve kterých lze vypožorovat další důkazy o konkrétním temperamentu postavy. Na závěr jednotlivých podkapitol se zmíním o dalších postavách, které sdílí temperament s analyzovanou postavou. Tímto postupem se budu snažit ukázat, že Shakespeare znal humorální teorii, věděl, jak se jednotlivé temperamenty projevují, jaké s sebou nesou vlastnosti či problémy na psychické i fyzické rovině člověka. Spektrum Shakespeareových postav je velmi široké, a vzhledem k jejich velké rozdílnosti v chování a detailnímu vykreslení jejich povah lze předpokládat, že William Shakespeare znalost humorální teorie využíval jako prostředek své umělecké tvorby.

⁷³ JOHNSON, Samuel. *The Preface to Shakespeare* [online]. Project Gutenberg, 2004. Cit. 21. 5. 2016. Dostupné z <http://www.classicly.com/download-preface-to-shakespeare-pdf>, s. 3.

3.1 Sangvinická hrdinka Viola

Pravděpodobně nejvýraznější sangvinickou postavou ze Shakespearových her je Viola z komedie *Večer tříkrálový nebo Cokoli chcete*. Tato hra měla premiéru roku 1602 a bývá hodnocena jako autorova nejdokonalejší komedie. Spojuje v sobě prvky milostného příběhu, citová soužení šlechticů, mnohé zvraty, vyznání hlubokých citů a vede ke šťastnému pohádkovému konci. Zároveň s tím ale podává skrze vedlejší postavy sloužících svědectví o soudobé Anglii, zpodobňuje reálný život ve své podstatě, čímž staví své hrdiny, často se vznášející ve snových výšinách, zpět na zem.⁷⁴

3.1.1 Děj *Večera tříkrálového*

Stěžejní dějová linka, které se Viola účastní, sleduje milostné zápletky hlavních postav této komedie. Příběh začíná tragicky – Viola se svým dvojčetem Sebastianem po smrti jejich otce pluje na lodi, která ztroskotá. Viola neštěstí přežije, avšak netuší, co se stalo s jejím bratrem. Děj ji zavede do země zvané Illyria, kde se, v přestrojení za muže, dostane do služeb místního vévody Orsina. Ten touží po krásné Olivii, ta jej však odmítá. Violu, která si nechává říkat Cesario, posílá za Olivii s milostnými vyznáními, avšak stane se, že se Olivia místo do vévody zamiluje do přestrojené Violy. Ta si postupem času uvědomuje, že zahořela láskou právě k Orsinovi. Zamotanou situaci nakonec vyřeší příchod Sebastiana, který neštěstí přežil, a Olivia se mu na první pohled zalíbí. Viola poté odhalí svou pravou tvář a vyzná se ze své lásky k vévodovi, který si ji už i dříve v přestrojení velmi oblíbil, a mohou se tak slavit svatby.

Pro ilustraci jejího temperamentu jsem ze hry zvolila několik ukázek, v nichž se projevila Violina sangvinická povaha při překonávání nejrůznějších nepříjemností, se kterými se setkává. První tragédií, která ji potká, je pravděpodobná ztráta jejího milovaného bratra při námořním neštěstí. Viola se však nepoddává chmurám, ale zachovává si naději, že Sebastiano přeci jen přežil. Utrvzují ji v tom i slova kapitána, který se zmiňuje, že ho zahlédl, jak se přivázal ke stožáru a plul na něm. Viola na tuto zprávu reaguje následujícími slovy:

„VIOLA: Už to, že já jsem zachráněna, dává
mi naději pro něho, a tvoje řeč
mě utvrzuje v ní. – Znáš tuto zemi?“⁷⁵

⁷⁴ SHAKESPEARE, William. *Výbor z dramát I*. Překlad E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1956, s. 406.

⁷⁵ Tamtéž, s. 414.

I přes právě prožité neštěstí tak Viola netruchlí a bere svůj další osud pevně do svých rukou. Požádá kapitána o pomoc a nechá se uvést k vévodovi jakožto panoš – eunuch. Získá si Orsinovu přízeň a plní jeho rozkazy. Když jde poprvé navštívit dům Olivie, setkává se u vchodu se správcem Malvoliem, sebestředným a nadutým hlupákem, který nepřeje nikomu nic dobrého. Malvolio se ji snaží lživě přesvědčit, že je jeho paní nemocná a že tedy Violu dál nepustí, avšak ta se nenechá jeho řečmi oklamat a s použitím svého důvtipu a výmluvnosti se k Olivii přeci jen dostane. I při setkání s povýšeneckým správcem Viola neztrácí hlavu, stojí si pevně za svým, nepodléhá jeho řečem a nakonec se jí podaří dosáhnout, čeho chtěla.

„MALVOLIO: Ten mladík, slečno, se dušuje, že s vámi musí mluvit.

Řekl jsem mu, že stůněte; nato on, že to ví a že právě proto
přišel s vámi promluvit. Řekl jsem mu, že spíte, ale to zřejmě
také už věděl napřed a chce s vámi mluvit právě proto. Co mu
mám říci, slečno? Je obrněn proti jakékoli výmluvě.“⁷⁶

Další nepříjemný moment pro Violu nastává, když si uvědomí, že miluje vévodu, který však touží po Olivii. Ani tato nešťastná láska ji však nezlomí a ona se stále věrně drží své role, aniž by propadla výbuchům vzteku či naopak pocitům beznaděje a zoufalství. Pouze v rozhovoru s Orsinem, který je toho názoru, že žena nemůže nikdy milovat tak hluboce a pevně jako muž, mu oklikou s rozmyslem naznačí, jaké city vůči němu chová:

„VIOLA: Jak věrně někdy dívka k muži plane.

Jsou srdce upřímného jako my.
Otec měl dceru, která milovala
tak vroucně muže, jak bych možná já
vás miloval, být ženou.“⁷⁷

3.1.2 Violin sangvinický temperament

Ač se jedná o komedii se šťastným koncem, musí právě Viola přetrpět největší příděl neštěstí a utrpení. Shakespeare ji však obdařil notnou dávkou optimismu, naděje do budoucna, činorodosti a schopností zachovat si chladnou hlavu v jakékoli situaci. Její čistě sangvinický temperament jí nedovoluje podlehnout splínům či pocitům beznaděje a vždy si stojí pevně za svým, i když se ocitne sama v cizí zemi. Autor zde však šel poněkud proti proudu, neboť tyto vlastnosti v alžbětinské době nebyly považovány za ženské přednosti.

⁷⁶ SHAKESPEARE 1956, s. 425.

⁷⁷ Tamtéž, s. 441.

John William Draper poukazuje ve své knize *The Twelfth Night of Shakespeare's Audience* na fakt, že Violino ženské kouzlo, díky němuž si ji téměř všichni oblíbí, bývá asociováno spíše s flegmatickým temperamentem, stejně jako pomalé tempo její řeči na jevišti. Na druhou stranu upozorňuje i na její ostřejší jazyk a velkomyslnost, která, jak říká, bývala vnímána jako vlastnost mužská.⁷⁸ Violin projev, když přichází poprvé k Olivii s Orsinovým poselstvím, má k něžnému ženskému vystupování daleko, a to do té míry, že na něj Olivia reaguje slovy „uvedl jste se dost hrubě.“⁷⁹ Její velkomyslnost se pak projevuje v klíčovém bodě zápletky, kdy ochotně pomáhá muži, jehož sama miluje, získat jinou dívku, o kterou má on zájem. Viola tak rozhodně není žádnou pasivní a flegmatickou hrdinkou. V souladu s její nebojácnou povahou ji Shakespeare nechá převléci se za muže a v tomto přestrojení stráví většinu děje hry. Její mužské přestrojení proto může částečně fungovat jako „obhajoba“ či zdůvodnění jejího sangvinického temperamentu, asociovaného v alžbětinské době výlučně s muži.

Orgánem, který je se sangvinickým temperamentem spojován, jsou játra. Shakespeare k nim ve hře několikrát odkazuje v různých kontextech, pro naše téma je nejdůležitější to, jak o nich mluví vévoda Orsino. Caitlin J. Fahey, autorka textu *Altogether Governed by Humours*, nás upozorňuje na scénu, kdy Viola s Orsinem diskutují o rozdílech mezi ženskou a mužskou láskou. Vévoda naříká, že „láska žen je cosi jako zálusk, jímž nežhnou útroby, jen patro stůně.“⁸⁰ (V originále je místo *útroby* přímo použito slovo *liver*, anglický výraz pro játra.) Snaží se zde naznačit, že ženská láska je jen povrchní záležitost „chuti“, kdežto mužská je zakořeněna hluboko uvnitř těla. Ironií je, že je to nakonec Orsinovo zalíbení v Olivii, které se ukáže jako prchavé, zatímco Violiny city pro vévodu jsou trvalé a hluboké.⁸¹ Láska „pocházející až z jater“ je tak dalším důkazem Violina sangvinického temperamentu, přičemž v tomto bodě můžeme pozorovat i důkaz Shakespearovy obeznámenosti s anatomii, které stojí na pozadí humorální teorie.

Sarah Paxton ve své práci *Embodiments and Economies of the Humors in Twelfth Night* zmiňuje jiný zajímavý moment, přinášející důkaz Violiny sangvinické povahy. Když poprvé přichází za Olivii se vzkazem od Orsina, říká: „mám v ruce olivu.“⁸² Míni tím pomyslnou

⁷⁸ DRAPER, John William. *The Twelfth Night of Shakespeare's Audience*. Stanford, CA, USA: Stanford University Press, 1950, s. 145.

⁷⁹ SHAKESPEARE 1956, s. 427.

⁸⁰ Tamtéž, s. 440.

⁸¹ FAHEY, Caitlin Jeanne. *Altogether Governed by Humours: The Four Ancient Temperaments in Shakespeare* [online]. Tampa (FL): University of South Florida, 2008. Diplomová práce. University of South Florida, College of Arts and Sciences, Department of English. Dostupné z <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1229&context=etd>, s. 38.

⁸² SHAKESPEARE 1956, s. 427.

olivovou větévku, čímž Olivii naznačuje, že přichází v míru a s dobrými úmysly. Oliva je asociována s Athénou, která je v řecké mytologii bohyní moudrosti, spravedlnosti a síly. Všechny tyto vlastnosti Viola má, neboť díky svému sangvinickému temperamentu vždy hledí s nadějí do budoucnosti a optimisticky doufá v ten nejlepší možný výsledek, a proto se svých cílů vždy snaží dosáhnout moudře a spravedlivě.⁸³ Metafora olivy tak není jen jazykovou hříčkou s Oliviiným jménem, ale může sloužit i jako další argument pro Violiny sangvinické vlastnosti. Je také jedním z odkazů na antiku a mytologickou aluzí, kterých se v Shakespearových hrách vyskytuje celé řada, neboť, jak píše Badawi, jeden ze základů jeho her tvoří díla klasické antiky.⁸⁴

Violina silná sangvinická osobnost vynikne ještě více v porovnání právě s Olivíí, která vytváří její protipól. Jejich osud je podobný – obě na začátku ztratily otce a bratra (ač Viola pouze domněle) a obě trpí neopětovanou láskou. Zatímco Olivie se rmoutí, je věčně zachmuřená, dny tráví zavřená v domě a nemluví téměř s nikým jiným než se svou důvěrnou společnicí Marií, Viola je činorodá. Olivia podléhá svým emocionálním pohnutkám, a to do té míry, že Viole – Cesariovi na rovinu vyjeví své city k němu. Viola je se vši slušností odmítá, zatímco se sama neodvažuje Orsinovi říct, co k němu skutečně cítí. I přes povahové rozdíly a mnohá nedorozumění však na obě hrdinky čeká šťastný konec po boku milovaného muže.

3.1.3 Další Shakespearovy sangvinické postavy

Zdalo by se, že Viola není jedinou sangvinickou postavou, která se v Shakespearových hrách vyskytuje. Rosalinda ze hry *Jak se vám líbí* je dalším příkladem silné, vyrovnané hrdinky s dobrou povahou, avšak na začátku hry vystupuje spíše jako melancholická osobnost, která nabyde sangvinického temperamentu až v Ardenském lese, kde také vystupuje v mužském přestrojení. Stejně tak Beatrice z komedie *Mnoho povyku pro nic* vládne ostrým jazykem a sangvinickou povahou, ale nakonec je to Benedickův polibek, který ji umlčí, a jemu také patří poslední slova hry. Viola tak zůstává hrdinkou, která během celého děje neztrácí ze své radostné, odvážné a rozumné povahy ani kousek.

Jak píše Caitlin J. Fahey, dalo by se říci, že sangvinické ženy často v Shakespearových hrách vyřeší nejeden problém či nedorozumění a fungují jako vnitřní hybatelky děje. Kromě

⁸³ PAXTON, Sarah. *Embodiments and Economies of the Humors in Twelfth Night* [online]. Cit. 16.3.2016. Dostupné z: <http://www.academia.edu/7504595/>

Embodiments and Economies of the Humors in Twelfth Night. Vedoucí práce Dr. Rieger, s. 3.

⁸⁴ BADAWI, M. M. *Background to Shakespeare*. London: The Macmillan Press LTD, 1981, s. 71.

zmíněných hrdinek jsou takovými postavami například i vedlejší role Marie ze zmíněné hry *Večer tříkrálový nebo Cokoli chcete* či Juliiny chůvy z *Romea a Julie*. Vzhledem k patriarchální společnosti renesanční Anglie může tento fakt působit poměrně paradoxně, částečně i pro to, že, jak již bylo zmíněno, sangvinický temperament, tedy temperament vůdcovský a citově vyrovnaný, býval obvykle přisuzován mužům, zatímco ženy byly považovány za citově povrchní a rozhodně ne vyrovnané.⁸⁵ Viola je tedy poměrně unikátním dobovým příkladem silné ženské hrdinky s tzv. dobrou povahou a sangvinickým temperamentem, která se nepoddává neštěstí, a také díky jejímu charakteru na ni čeká šťastný konec.

3.2 Cholerická nevěsta Kateřina

Postav, které mají cholerický temperament, je v Shakespearových dramatech celá řada. Hrou, která už ve svém názvu odkazuje k výbušnému charakteru jedné z hlavních hrdinek, je komedie *Zkrocení zlé ženy*, která byla napsaná pravděpodobně na počátku devadesátých let 16. století. Jejím stěžejním tématem jsou vztahy mezi muži a ženami a otázka, kdo z nich má v manželství „navrch“. Hlavní dějová linka se věnuje právě cholerické povaze hlavní postavy Kateřiny a jejímu manželovi Petruccioví, který se ji snaží převychovat k obrazu svému.

3.2.1 Děj *Zkrocení zlé ženy*

Děj se odehrává v Padově a sleduje osud dvou sester, starší ukřičené a hubaté Kateřiny a mladší něžné a milé Blanky. O Blanku se uchází hned několik nápadníků, ale otec děvčat pan Baptista řekne, že se Blanka nevdá, dokud si někdo nevezme Kateřinu. Ta má ovšem pověst fúrie, která pro ránu nejde daleko, a tak o ni žádný muž nestojí. Situace se změní s příjezdem Petruccia, kterého si Kateřina získá právě svou povahou, a rozhodne se, že ji převychová v hodnou a poslušnou manželku. Kateřina se nejprve svatbě brání, ale nakonec se podvolí a Petruccia si vezme. Tomu se skutečně podaří svérázným způsobem ze své manželky udělat milou a muži povolnou ženu, takže se může nakonec vdát i Blanka.

Následující vybrané ukázky ze hry mohou posloužit jako ilustrativní příklad Kateřinina cholerického temperamentu. Jedná se o dívku popudlivou a věčně vzteklou, která neváhá pozurázet kohokoli, kdo se o ní byť jen slůvkem otře. Prvním terčem její zloby jsou Gremio a Hortensio, nápadníci Blančiny, kteří naléhají na otce dívek, aby jim dovolil ucházet se o ruku

⁸⁵ FAHEY, s. 36.

jeho mladší dcery. Ten je však nesmlouvavý a místo Blanky se pokouší pánům nabízet Kateřinu, o kterou ovšem ani jeden z nich nestojí.

„KATEŘINA: Tatínku, chcete jako cibuli
mě vydražovat těmhle hokynářům?

HORTENSIO: Kdo by si na vás, panno, přihodil?

Z nás nikdo. Netoužíme po žahavce.

KATEŘINA: Vy ubožáku! Ani ona po vás.

Vy jste jí k srdci ještě nepřirost.

A kdyby, židlí by vás, bůh to sud',

hřebelcovala, jak se říká,

a zmalovala jako tajtrlíka.“⁸⁶

Již v těchto verších je možné vyčíst jeden z pravděpodobných zdrojů Kateřininy zloby: otec preferuje její sestru a zároveň dává najevo, jak rád by měl starší dceru z domu. Kateřina reaguje adekvátně své výbušné povaze: na sestru nadává, bije ji a otce natruc neposlouchá. Ten je proto šťastný, když se objeví Petruccio, toužící po ruce Kateřiny, a ochotně souhlasí se svatbou. Petruccio, kterého okouzila Kateřinina krása, bohatství i vyřídilka, jedná naschvál při prvním setkání se svou nevěstou takovým způsobem, s jakým se Kateřina ještě nesetkala. Čím více jej ona odmítá, uráží ho a nadává mu, tím více on vyjadřuje svou touhu po ní, skládá jí komplimenty a její řeči ignoruje. Panu Baptistovi pak nekompromisně oznámí, nehledě na Kateřininy protesty, že jeho dcera je něžná a trpělivá dívka a že se tudíž v neděli bude slavit svatba.

Aby jí dal za vyučenou, přijede Petruccio ve svatební den se zpožděním, na prašivém koni a oblečený jako hastroš. Kateřina je vzteklá, ale i přes takovou ostudu si jej musí vzít. Po obřadu Petruccio rozhodne, že okamžitě odjedou do jeho domova a ani na svatební hostinu nezůstanou. Kateřina se sice pokouší svého novomanžela uprosit, aby zůstali, ale když vidí, že je její snažení k ničemu, opět se rozohní.

„KATEŘINA: Tak dobrá tedy!

Dělej, co umíš! Já dnes nepojedu!

Ni zítra! Pojedu, až mně se zlíbí!

Tamhle jsou vrata! Račte, milostpane!

Račte nás opustit! Čím dřív, tím líp.

Já teprve pojedu, až mně se zachce! [...]“⁸⁷

⁸⁶ SHAKESPEARE 1956, s. 42.

⁸⁷ Tamtéž, s. 79.

Její protesty jsou však marné; Petruccio zastává názor, že je po svatbě Kateřina jeho majetkem, a proto musí odjet s ním. Po příjezdu na jeho venkovské sídlo pokračuje Petruccio v rafinované převýchově své manželky. Nekřičí na ni, naopak se tváří, že dělá vše jen pro její dobro, a přitom naoko týrá své sloužící. Hubuje je za každou chybu, kterou udělají, vynadá jim za jídlo, které připravili, takže jde Kateřina spát bez večeře. Do Petrucciovy hry je zapojen i jeho věrný sluha Grumio, který následujícího rána odmítá Kateřině přinést snídani. Ta, ačkoli se předchozího večera snažila manžela přemluvit, aby tak nekřičel, se na sluhu rozezlí a zbije ho. Petruccio vidí, že se Kateřina stále ještě nezavázala své výbušné povahy, a proto v týrání pokračuje. Vyžene krejčího, který pro ni přinesl krásné nové šaty, tropí si bláznů z Kateřiny samotné i z muže, kterého potkají na zpáteční cestě k panu Baptistovi. Po návratu do Padovy je Kateřina již tak vyčerpaná marným soubojem se svým tvrdohlavým manželem, že se nakonec podvolí jeho přáním.

„KATEŘINA: Pojdme se tam taky podívat, muži, jak se to všechno skončí!

PETRUCCIO: Dobrá. Ale napřed mi dej hubičku!

KATEŘINA: Cože? Na veřejné ulici?

PETRUCCIO: Snad se za mne nestydíš?

KATEŘINA: Chraň pánbůh, to ne. Jen dát hubičku se stydím.

PETRUCCIO: Tak to pojedem domů. Hej, koně, a hbitě!

KATEŘINA: Vždyť já vám ji dám. Ale zůstanem, vidíte?

PETRUCCIO: No, a není to hezčí? Pochopilas?

Lépe pozdě než nikdy – a vždycky je čas.“⁸⁸

Na závěr celé hry se slaví dvě svatby – Hortensio si nakonec bere mladou vdovu a i samotná Blanka se vdává, a to za šlechtice Lucenzia. V poslední scéně se pánové vsází, kdo z nich má nejposlušnější ženu. Sázku vyhraje Petruccio, když na jeho pokyn přijde Kateřina bez reptání a má ke všem přítomným proslov o tom, jak důležité je, aby žena ctěla a poslouchala svého manžela, a jak hloupé jsou ženy, které jen křičí a hádají se. Lucenzio i Hortensio tak musí uznat, že se Petrucciovi převýchova Kateřiny skutečně podařila.

3.2.2 Kateřinin cholerický temperament

Z Kateřininy cholerické povahy učinil Shakespeare stěžejní motiv hry. Snaží se ukázat způsob, jakým zkrotit výbušnou ženu, s níž si nikdo neví rady, a nalézá jej v postavě muže –

⁸⁸ SHAKESPEARE 1956, s. 107.

vtipálka, který se nebojí dělat si legraci ze všech v okolí, jen aby dosáhl svého. Dokazuje nám tak, že klíčem k uklidnění cholerika není hádka či domlouvání, ale spíše nastavení zrcadla. Takže ačkoli Kateřina sama byla zvyklá bít a křičet na kohokoli, kdo se jí nějakým způsobem zprotivil, Petrucciova hraná zloba a agrese vůči sloužícím jí byla nepříjemná a sama se pokoušela služebnictva zastat, leč marně. Dalším, poněkud krutým způsobem, jak „zkrotit saň“⁸⁹, bylo trápení hladem.

Petruccio si byl velmi dobře vědom toho, že je jeho manželka cholerické povahy, a také věděl, jaký negativní vliv může mít na cholerický temperament nevhodné stravování či problémy se žlučníkem, což využil jako argumenty pro to, aby Kateřinu trápil hlad, zdánlivě v zájmu jejího zdraví. Když se má podávat jejich první večeře, odmítá maso, které je podle něj spálené na uhlí, s tím, že mu jeho lékař „řek, že to dráždí žluč a plodí zlost. A raději oba dva se budem postit – jsme oba od přírody třeštidla – než abychom si krmili svůj neduh.“⁹⁰ Oním neduhem, kterým mají oba dva trpět, je právě cholerická povaha. Následující ráno sluha Grumio předkládá Kateřině nejrůznější pokrmy, jen aby jí je opět hned sebral, neboť telecí je pro ni „příliš prudké maso“, o másle přemítá, zda „nedráždí [...] taky žluč“ a „křen prý způsobuje horkost“.⁹¹ V anglickém originále je v těchto scénách několikrát použit přímo výraz *cholerick*, což nám opět dokazuje Shakespearovu obeznámenost s teorií temperamentů a jejich propojení s vnitřními orgány i toho, jaký na ně může mít vliv právě životospráva.

Kateřininu národu zkoumá blíže Diane Dreher v knize *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*. V jejím podání je cholerická kvůli frustraci z toho, že její otec upřednostňuje Blanku, a Kateřina se tak snaží na sebe přitáhnout pozornost svou rebelskou povahou právě tak, jak to dělají děti, kterým není věnován dostatek pozornosti.⁹² Neutěšená situace v rodině pana Baptisty je z děje očividná – jakmile Blance provede Kateřina něco ošklivého, běží mladší sestra za tatínkem, který ji utěší a Kateřině vyhubuje. Ta je poté rozezlená jak na otce, tak na sestru, a při další sebemenší zámince vybuchne znovu. Ač jsou obě dívky již ve věku na vdávání, jejich vztah nejvíce připomíná hašteření malých dětí o to, které z nich je u rodičů oblíbenější. Místo toho, aby své neshody řešily rozumně, uchyluje se Blanka k manipulaci a Kateřina k nadávkám. Jsou chyceny v neustálém kolotoči hádek a citového vydírání a jen těžko lze určit, zda Kateřinina nepříjemná povaha pramení z toho, jak

⁸⁹ Originální název hry *The Taming of the Shrew* bývá také překládán doslovněji jako *Jak zkrotit saň*.

⁹⁰ SHAKESPEARE 1956, s. 86.

⁹¹ Tamtéž, s. 91.

⁹² DREHER, Diane Elizabeth. *Domination And Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*. Lexington, KY, USA: The University Press of Kentucky, 1986, s. 110.

argumentuje Dreher, že měl jejich otec vždy raději Blanku, anebo zda to byla právě její choleričnost, kvůli které Baptista začal upřednostňovat mladší ze sester.

Dreher dále tvrdí, že Kateřina není od přírody cholerická, ale naopak duchaplná, inteligentní a citlivá, a saň že se z ní stala pouze z frustrace.⁹³ Snaží se dokázat, že se Kateřina projevuje cholericky jen kvůli vnějším okolnostem a ne ze své podstaty, ale pokud by skutečně byla tak duchaplná, proč by vůbec měla potřebu takto reagovat? Ať už bylo původním důvodem jejích vzteklych reakcí cokoli, musela mít k výbušnosti alespoň nějaké sklony. Pokud bychom však připustili, že Kateřina není ze své podstaty cholerická, ale že je to jen role, kterou si sama vybrala, neměla by si pak stěžovat na to, že ji nikdo nemá rád a že se za ní nikdo nikdy nepostaví, když by jí s její inteligencí mělo být jasné, že to nemůže dopadnout jinak.

Nabízí se nám nicméně několik možných důvodů, proč by si Kateřina sama mohla vybrat tuto roli. Díky své hubatosti si získala proslulost po celé Padově, mohlo by to tedy být z čisté marnivosti a touze po jakémsi zvráceném druhu slávy. Další možností je, že je to skutečně citlivá duše, a proto se tímto způsobem snaží chránit před okolím. Cholerický temperament se však skutečně pojí s jistou emocionální nestabilitou a citlivost nevylučuje. Dreher také zmiňuje možnost, že se Kateřina bojí, aby nebyla provdána proti vlastní vůli, a právě proto reaguje vztekle na všechny v okolí.⁹⁴ Pokud je tomu tak, pak jí tato taktika skutečně vychází – žádný muž o ni nemá zájem. Jediný, kdo jej projeví, je Petruccio, a to původně pouze proto, že se doslechne o jejím bohatství a je ochoten si vzít jakoukoli dostatečně movitou ženu, „ať si je ošemetná jako noc, jak Sára věkovitá, hašteřivá jak Sokratova Xantipa.“⁹⁵ Ať už má však být důvodem pro Kateřinino jednání to, že je od přírody cholerického temperamentu, anebo jej pouze předstírá, vykreslil ji Shakespeare v průběhu hry jako skutečnou choleričku. Vzhledem k tomu, že právě její chování tvoří jádro zápletky celé této komedie a je v průběhu děje podrobováno rozborům a zkouškám, je Kateřinin temperament další dobrou ilustrací Shakespearovy práce s humorální teorií.

3.2.3 Další Shakespearovy cholerické postavy

Kateřina není jedinou cholerickou postavou v této komedii – za cholerika se vydává i Petruccio. V jeho případě se může na první pohled zdát, že svou choleričnost pouze hraje, a to proto, aby Kateřině ukázal, jak nepříjemná její povaha je, přičemž když nadává svým sloužícím,

⁹³ DREHER, s. 112.

⁹⁴ Tamtéž, s. 111.

⁹⁵ SHAKESPEARE 1956, s. 50.

Kateřině se jich skutečně zželí. Na druhou stranu v první scéně, ve které se s ním setkáme, zbije svého sluhu Grumia kvůli drobnému nedorozumění.⁹⁶ Petruccio tak vystupuje jako „seberefektivní cholerik“, který si je svého temperamentu vědom, dokáže jej v určitých chvílích potlačit a jindy využít pro své zájmy.

Ač jsme se zde věnovali jedné ze Shakespearových komedií, cholerické postavy se v jeho hrách vyskytují převážně v tragédiích. Ať už se jedná o Tybalt z *Romea a Julie*, který neustále vyvolává konflikty s Romeem, zlovolnou Lady Macbeth ze hry *Macbeth* nebo Othella z díla *Othello, benátský mouřenín*, který uvěří lžím svého domnělého přítele Jaga a ve vzteku zavraždí svou manželku Desdemonu, téměř každá tragédie má hrdinu či hrdinku cholerické povahy. Fahey také zmiňuje fakt, že cholerické postavy často děj buď iniciují, nebo mu naopak ze své touhy po pomstě vytváří překážky.⁹⁷

3.3 Flegmatický rytíř Jan Falstaff

Postava rytíře Falstaffa se vyskytuje ve třech Shakespearových hrách. Nejprve jakožto společník prince Hala, budoucího krále Jindřicha V., ve dvou dílech historické hry *Jindřich IV.* V tomto díle si jej údajně tak moc oblíbila samotná královna Alžběta I., že napsala Shakespearovi list s prosbou, aby stvořil další hru, ve které by tato postava vystupovala.⁹⁸ Na její popud tak vznikla komedie *Veselé windsorské paničky*, jejíž děj se točí okolo Falstaffova věčného záletnictví.

3.3.1. Děj *Veselých windsorských paniček*

Rytíř Jan Falstaff je muž otlý, rád se napije alkoholu, se svými kumpány neváhá okrádat ostatní měšťany, občas někoho urazí a především si z těchto svých nectností vůbec nedělá těžkou hlavu. Poněvadž potřebuje přijít k dalším penězům, rozhodne se svádět dvě dámy, paní Hoškovou a paní Vodičkovou, s nadějí, že z nich svými lichotkami vymámí peníze jejich manželů. Oběma pošle nachlup stejné milostné psaní, avšak tyto dvě paničky jsou blízké přítelkyně, dopisy si navzájem ukáží a rozhodnou se Falstaffa pro jeho drzost napálit. Dvakrát si s ním dá paní Vodičková schůzku v době, kdy její manžel není doma, ale dříve, než k něčemu dojde, pokaždé přijde paní Hošková s tím, že se pan Vodička vrací a že musí Falstaff zmizet.

⁹⁶ SHAKESPEARE 1956, s. 48 – 49.

⁹⁷ FAHEY, s. 28.

⁹⁸ SHAKESPEARE 1956, s. 509.

Jednou ho odnesou sluhové v koši se špinavým prádlem a vyklopí ho do Temže, podruhé odejde v přestrojení za stařenu, kterou žárlivý pan Vodička zbije. Obě windsorské paničky se poté svěří manželům, jakou taškařici na rytíře nachystaly, a všichni se rozhodnou ho vytrestat ještě napotřetí. Paní Vodičková ho navede, aby na ni počkal v noci v lese, přestrojený za ducha myslivce Herna s paroží na hlavě. Místo milostného dostaveníčka za ním ale paničky pošlou děti, přestrojené za víly a elfy, které Falstaffa poštipají a popálí svícemi, a nakonec přijdou za zostuzeným rytířem obě dámy i se svými manželi. Falstaff uzná svou porážku a celé příhodě se nakonec všichni vespolek zasmějí.

Pro přiblížení Falstaffovy flegmatické povahy jsem zvolila několik ukázek ze hry. Na samém počátku čelí obvinění rozezleného místního sudího Zachariáše Blumy, kterého urazil. Jeho výhrůžek se však Falstaff nebojí a ještě si z něj utahuje:

„BLUMA: Rytíři Jene Falstaffe, natloukl jste mým lidem, postřílel mou zvěř a vloupal se do mé hájovny.

FALSTAFF: Ale dcerušku hajného jsem nelíbal.

BLUMA: Tintili vantili! Z toho se mi odpovídejte!

FALSTAFF: Beze všeho. To všechno jsem udělal. To je má odpověď. To bychom tedy měli.

BLUMA: Před královskou komoru s tím půjdu.

FALSTAFF: Raději s tím zůstaňte v komůrce a nechte to pod pokličkou! Ještě by se vám vysmáli.“⁹⁹

Po této počáteční eskapádě přijde rytíř se svým plánem, jak získat peníze. Svým dvěma pomocníkům, Pistolovi a Berkdeberovi, svěří milostné dopisy pro paní Vodičkovou a Hoškovou, kterým chce poplést hlavu a vymámit z nich jmění jejich manželů. Netuší však, že se proti němu jeho kumpáni spikli a manželům zmíněných dam Falstaffův plán vyrazili. Vodička proto nelení a jde za Falstaffem v přestrojení za jakéhosi pana Patočku, předstírá, že je beznadějně zamilovaný do paní Vodičkové a žádá Falstaffa o pomoc. Chce po něm, aby paničku svedl a pošpinil tak její čest, jelikož se k Patočkovi samotnému údajně chová odtažitě. Falstaff ani nezavažuje nad tím, že by se mohlo jednat o léčku, a s vidinou dalšího výdělku přislíbí Vodičkovi – Patočkovi pomoc. Mezitím se paní Vodičková s Hoškovou domluví na svém plánu, jak vytrestat rytířovu opovážlivost a překvapit jej v momentě, kdy to nebude čekat. Roztáčí se tím tak kolotoč přetvářek, lží a pokoutných plánů, v němž je rytíř obětí, ale ve své naivitě se nechává využívat a zesměšňovat ostatními aktéry hry. Jeho neúspěchy jej však

⁹⁹ SHAKESPEARE 1956, s. 516.

nikterak neodradí a i nadále pokouší štěstěnu, když přijde třikrát na domnělé dostaveníčko s paní Vodičkovou. Ať už je potrestán za svou smělost jakkoli, na jeho svědomí to nemá sebemenší vliv, nerozčiluje se, ze všech nepříjemností se rychle oklepe a pokračuje dál ve svých plánech.

„FALSTAFF: Mně to jen dělá dobře, když někdo naletí. Já jsem taky naletěl, a ještě jsem byl bit. [...]. Já vím, čím to je: Tuhle jsem při kartách bral jméno boží nadarmo, a od té doby to jde se mnou z kopce. Kdybych neměl tak krátký dech a mohl se pomodlit, na mou duši, dal bych se na pokání!“¹⁰⁰

Celá hra končí scénou v lese, kdy je Falstaff převlečený za ducha myslivce s paroží na hlavě a přestrojené děti se ho pokouší vystrašit, což se jim také povede. Nakonec přijdou obě windsorské paničky se svými manželi a vyjeví rytíři, jak se věci mají. Neváhají ho také patřičně urážet a nazývat ho nelichotivými jmény, ale ani tato potupa Falstaffa nikterak nerozruší:

„FALSTAFF: Jen si poslužte! Máte trumfy v ruce. Jsem vyřízen. Ani na to se nezmohu, abych usadil ten kus welšské pytloviny. Jsem z toho všeho pitomější než sama pitomost. Dělejte si se mnou, co chcete.“¹⁰¹

V samotném závěru hry tak Falstaff rezignuje na své marné snažení, uzná, že byl zesměšněn, a sám se své hlouposti také zasměje. Nedá se ovšem předpokládat, že by tento zážitek zanechal na jeho povaze jakékoli stopy. Ve své flegmatickosti se s nepřízní osudu vždy byl schopný v poklidu vyrovnat, ale z žádné ze svých předchozích nepříjemných zkušeností se nepoučil a své nečestné jednání nikterak nezměnil. Rytíř Jan Falstaff tak zůstává až do morku kostí postavou flegmatickou.

3.3.2 Falstaffův flegmatický temperament

Jan Falstaff je vykreslen jako nepoctivá a komická postava. Ať provádí jakýkoli prohřešek, svědomí ho netrápí, s lidmi okolo sebe si pokouší zahrávat bez sebemenšího ohledu na jejich city, lže, a i když se mu jeho plány nedaří, nijak zvlášť ho to nerozruší a dokonce ani zasloužená veřejná potupa ho nedonutí, aby se styděl za své hříchy či se rozčiloval kvůli neúspěchu svého pošetilého plánu. Falstaff je flegmatik, proplouvající životem bez větších výkyvů nálad, nijak se citově neangažující a sledující pouze své zájmy.

Jedním z jeho stěžejních znaků, na který ve hře činí Shakespeare poměrně velké množství narážek, je Falstaffova otlá postava. V knize *Fat Boys: A Slim Book* zmiňuje její

¹⁰⁰ SHAKESPEARE 1956, s. 580 – 581.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 590.

autor Sander L. Gilman jeden moment z první části *Jindřicha IV.*, kde princ Hal označuje onu „obrovskou hroudu masa“, kterou Falstaff je, jako sangvinickou. Jak ale autor podotýká, sám Falstaff vidí svou postavu i povahu jakožto reflexe jeho proměny z mladého sangvinického flamendra na starého flegmatického prostopášníka.¹⁰² Jeho tělesný typ, jak je popisován v textu hry, skutečně flegmatikovi odpovídá – je „arci při těle“, má „statečný břich“ a samy paničky se o něm vyjadřují výrazy jako „břichatý flamendr“, „nařvanec“ či „velryba s tolika tunami tuku v břiše“.

Nejen jeho postava, ale i Falstaffovo jméno nám ukazuje na jeho flegmatický temperament. Caitlin J. Fahey ve své práci zmiňuje scénu z *Macbetha*, kdy opilý vrátný hovoří o účincích alkoholu, kterému právě Falstaff holduje ve velké míře, takto: „Proto chlast, abych tak řekl, je na chtíč jezovita: udělá a oddělá ho, postaví a podrazí ho [...].“¹⁰³ Tyto poznámky nám odhalují možný původ Falstaffova jména, neboť nás autorka následně odkazuje na práci *What's in Shakespeare's Names* od Murrayho J. Levithe, který říká, že jméno Falstaff implikuje anglický výraz „fallen staff“, tedy „padlá hůl“. Tím má naznačovat Falstaffovu impotenci, která je jedním z důsledků obecné záliby flegmatiků v alkoholu.¹⁰⁴ Shakespearova důmyslná hra se slovy a jmény, která není ojedinělá jen v případě Falstaffa,¹⁰⁵ tak opět propojuje autorovu znalost dobové teorie temperamentů a zdravotních rizik, které se s nimi pojí, s jeho kreativním užíváním jazyka.

Obliba alkoholu, a vína především, je pak dalším typickým Falstaffovým znakem. V závěrečné scéně ho dvojctihodný pan Veleba, rodák z Walesu, popisuje takto: „A samy chtyč a hospoda a víno a sherry a chlast [...].“¹⁰⁶ Souvislost alkoholu s flegmatickým temperamentem zmiňuje U. C. Knoepflmacher ve svém článku *The Humours as Symbolic Nucleus in Henry IV., Part I*. Říká, že Falstaffovým „živlem je voda, nebo, lépe řečeno, víno.“¹⁰⁷ Z teorie čtyř humorů pak víme, že s vodním elementem se pojí právě flegmatický temperament. Ať už se tedy zaměříme na jeho vzhled, jméno či chování, případně zlozvyky, všechny tyto aspekty nám jasně ukazují, že rytíř Jan Falstaff je flegmatikem skrz na skrz.

¹⁰² GILMAN, Sander L. *Fat Boys: A Slim Book*. Lincoln, NE, USA: University of Nebraska Press, 2004, s. 114.

¹⁰³ SHAKESPEARE, 1957, s. 540.

¹⁰⁴ FAHEY, s. 24.

¹⁰⁵ Dalšími výmluvnými jmény, charakterizujícími vlastnosti jejich nositelů, jsou např. zlodějíček Berkdeber z *Veselých windsorských paniček*, ňouma Ondřej Třasořitka z *Večera tříkrálového* či tesař Poříz nebo tkadlec Klubko ze *Snu noci svatojánské*.

¹⁰⁶ SHAKESPEARE 1956, s. 590.

¹⁰⁷ KNOEPFLMACHER, U. C.. “The Humours as Symbolic Nucleus in Henry IV, Part I [online]”. *College English* 24.7 (1963): 497 – 501. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/372874?seq=1#page_scan_tab_contents, s. 498.

3.3.3 Další Shakespearovy flegmatické postavy

Ve *Veselých windsorských paničkách* nalézáme repliku, kde je přímo použit výraz „flegmatický.“ Panna Čiperná, postarší hospodyně francouzského doktora Cajuse, mu říká: „Prosím vás, pane doktore, nebuďte hned tak flegmatický!“¹⁰⁸ Cajus je však pravým opakem flegmatika, neboť je schopen se rozčilit nad každou maličkostí. Hospodyně se ho těmito slovy snaží uklidnit, když je zrovna v ráži, ale jelikož moc rozumu nepobrala, poplete si pojmy a nazývá svého pána flegmatikem. Nejedná se zde o ironii, neboť panna Čiperná je vykreslena jako prostá žena, která používá pojmy tak, jak jí je slina na jazyk přinese, aniž by věděla, co znamenají. Shakespeare zde tak opět využívá své znalosti humorální teorie, tentokrát však v nesprávném kontextu, aby docílil směšnosti své komedie.

V Shakespearových hrách mají další flegmatické postavy často komickou vedlejší roli. Jde například o rytíře Ondřeje Třasořitku a Tobiáše Říhala, který ve *Večeru tříkrálovém* spřádá plány na získání Oliiviiny ruky pro Ondřeje, a to pouze z toho důvodu, aby využíval Ondřejovo bohatství. V tragédii *Macbeth* je pak opilý vrátný vzácným zdrojem smíchu mezi dvěma násilnými scénami. Flegmatiky jsou i šašek Trinkulo a sklep mistr Stefano z *Bouře*. Rytíř Falstaff je tudíž v tomto ohledu postavou poměrně unikátní, neboť sice plní komickou úlohu, ale zároveň je vždy jedním z hlavních aktérů her, ve kterých vystupuje.

3.4 Melancholický vrah Markus Brutus

Shakespearova historická tragédie *Julius Caesar* sice nese jméno mocného římského politika a vojevůdce, ale postavou, které je v této hře věnován největší prostor, je Caesarův přítel a vrah Markus Brutus. Brutův osud je tragický: sám je rozpolcen mezi přátelskou láskou k Caesarovi a vlasteneckou láskou k Římu, přičemž druhá jmenovaná nakonec převáží. Brutus má dobré srdce, je to člověk laskavý a něžný, zároveň je však věrným vyznavačem rozumu. Je ochoten sloužit „kolektivnímu dobru“, avšak za cenu spáchání strašného zločinu, jehož následky jej nakonec doženou až k sebevraždě. Shakespeare ve hře vyobrazuje jeho vnitřní souboj, rozervanost mezi protichůdnými city, jistou zádumčivost a ve finále i marnost jeho jednání, které, ač bylo prováděno s těmi nejlepšími úmysly, nakonec nemělo takový výsledek, jaký by si byl býval přál.

¹⁰⁸ SHAKESPEARE 1956, s. 527.

3.4.1 Děj *Julia Caesara*

Hra *Julius Caesar* zachycuje poslední momenty Caesarova života a také události, které následovaly bezprostředně po jeho smrti. Římský lid Caesara oslavuje, avšak s výjimkou několika nespokojených občanů, v jejichž čele stojí Cassius, který si je dobře vědom, že ho Caesar nemá rád. Ze zášti se rozhodne zosnovat spiknutí, které má zbavit Caesara moci, a přemluví ke spolupráci i Bruta, který je mezi lidem oblíbený. Brutus má sice Caesara rád, ale zároveň nechce, aby Římu vládl člověk, který tak lačně touží po moci. Usnesou se tedy se spiklenci, že je třeba Caesara zabít. Zavraždí ho dýkami následujícího dne v senátu, ale Caesarova obdivovatele Marka Antonia nechají na Brutův popud žít. Brutus poté vystoupí před římský lid, kde vysvětlí důvody svého jednání. Občané jej vyslechnou a uznávají jeho důvody, avšak jakmile Brutus odejde, vystoupí před lid právě Markus Antonius, kterému se podaří jej poštvat proti Caesarovým vrahům. Brutus i Cassius uprchnou z města, v němž se proti nim strhne povstání. Závěr hry se odehrává na rovině u Filipp, kde spolu bojují vojska Bruta a Kassia proti vojskům Marka Antonia a Oktavia. Cassius i Brutus páchají sebevraždu; Antonius nakonec vzdává Markovi Brutovi hold, neboť nezabil Caesara ze své vlastní touhy po moci, ale pro dobro říše.

Brutus je postavou veskrze tragickou. Jedná podle toho, jak mu jeho nejlepší vědomí a svědomí káže, avšak jeho snahy nakonec přijdou vniveč. Jeho melancholická povaha je uvedena již v prvním dějství, kdy si Cassius stěžuje na jeho odtazité chování:

„KASSIUS: Už delší dobu, Brute, všímám si,
že ke mně nejste zdaleka tak vlídný
a laskavý, jak býval jste dřív.
Tak stroze, nepřístupně vedete
si k příteli, jenž vás má rád –

BRUTUS: Můj drahý,
to by byl omyl. Mračím-li se trochu,
je toho důvod samojediný
můj vlastní nepokoj. Poslední dobou
mě trápí rozbroy protichůdných citů,
svár úvah, jež se týkají jen mne.
A proto se snad chovám trochu divně.
Však moje přátele to rmoutit nesmí.
A protože jste přece jedním z nich,

můj chlad si vykládejte jenom tím,
že chudák Brutus válčí se sebou
a zapomíná věnovat se jiným.“¹⁰⁹

Uzavřenost, chlad, odstup, vnitřní souboj, sám v sobě se ztrácí a zmítají jím protichůdné emoce – všechny tyto charakteristiky vystihují Brutovo melancholické naladění. Zároveň si však je těchto svých stavů vědom a i přes vnitřní rozpory nechce, aby jeho neradostná nálada byla na obtíž jeho blízkým. Mimo to je Brutus člověkem nesmírně hrdým a také pyšným na svou čest, které se až fanaticky drží, avšak ani jeho bezúhonná mysl není tak pevná, aby se nedala svést proradným Kassiem. Dohodnou se spolu s dalšími spiklenci na vraždě Caesara, ale i přes to, že si je jistý chvályhodným účelem této zrady, má Brutus černé svědomí:

„BRUTUS: Co Kassius prvně Caesara mi vyčet,
nemohu spát.
Čas mezi provedením hrozné věci
a prvním hnutím, celé mezidobí,
je jako přízrak, jako těžký sen.
Duch se sborem svých čínorodých sluhů
dlí na poradách; a tu člověk je,
jak malá říše za bezvládí, hříčkou
zuřivých povstání a převratů.“¹¹⁰

Brutova utrápenost neunikne jeho manželce Porcii, která mu správně říká: „jakýsi neduh máte na duši,“¹¹¹ čímž vystihuje to, co jejího muže trápí. Ani její starostlivost ho však nezviklá a on provede svůj násilný čin, následkem kterého musí prchnout z domova. Ve stanu v noci na bitevním poli se mu zjeví Caesarův duch, který mu říká, že se opět brzy shledají. Brutus není nikterak vystrašen, ani neprotestuje – je již tak zničený, že mu nezbývá nic jiného, než odevzdaně přijmout osud. Stále je sice hrdý a přesvědčený o legitimnosti svého jednání, avšak v závěru hry, kdy jeho vojska prohrávají bitvu, se rozhodne pro sebevraždu. Ačkoli jí sice opovrhne, odmítá se nechat zajmout a být přiveden zpět do Říma v poutech. Jeho poslední slova, ukazující na určité smíření se sebou samým, jsou následující:

„BRUTUS: Buď zdrav! – Utiš se, Caesare, já tebe
jsem zpola nezabil tak rád, jak sebe.“¹¹²

¹⁰⁹ SHAKESPEARE 1957, s. 134.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 149.

¹¹¹ Tamtéž, s. 155.

¹¹² Tamtéž, s. 207.

3.4.2 Brutův melancholický temperament

Brutova nálada v průběhu hry značně kolísá, od zasmušilé přes rozhodnou, přes snahu o dobromyslnost sklouzává ke strachu či vznětlivosti, vždy jej však provází jakási aura obav, tušení neblahého osudu. Brutus byl vojevůdcem a člověkem u lidu velmi oblíbeným, a proto musel občas také opustit svou skořápku a promlouvat k lidem, kteří k němu vzhlíželi a poslouchali ho. Ač byl jako řečník vynikající a byl schopen si snadno naklonit posluchače na svou stranu, přesto je ze hry patrné, že tato pozice mu nebyla blízká, byla to jakási přetvářka, nutná pro to, aby dostál svých společenských povinností. Nerad odhaloval svou pravou tvář, a to ani před nejbližšími lidmi. Postava Marka Bruta je tak po celou dobu zahalena závojem hluboké a zádumčivé melancholie.

Právě Brutova činnost ve veřejném životě a nutnost promlouvat k davům může diváka či čtenáře přivádět k názoru, že je Brutus spíše postavou sangvinickou. Podle Priscilly Costello, autorky knihy *Shakespeare and the Stars*, patří Brutus k jedné z nejvíce oceňovaných sangvinických postav v Shakespearově díle.¹¹³ Upozorňuje nás na scénu, ve které o Brutovi po jeho smrti hovoří Markus Antonius následovně: „Byl bez úhony živ a živly v něm tak smíseny, že příroda by mohla povstat a světu říci: ‚To byl muž!‘“¹¹⁴ Shakespeare zde naráží na dobovou teorii, podle které má sangvinický temperament skutečně všechny tělesné šťávy smíseny v co nejideálnějším poměru. Antonius byl však při tomto vyjádření velmi pohnut Brutovou čestnou sebevraždou a tragickými událostmi předcházejících dní, proto by se snad dalo říci, že jeho promluvu ovlivnily emoce a především obdiv k Markovi Brutovi. Také jeho slova, že byl „bez úhony živ“, jsou poněkud zavádějící – vždyť Brutus, ač ze vznešené pohnutky, spáchal vraždu.

I tento názor, že je Brutus sangvinikem, však zapadá do celkového obrazu jeho nejednoznačnosti. Na jednu stranu je zádumčivý, nemůže spát a spřádá plány na zavraždění Caesara, na stranu druhou se projevuje jako schopný řečník a uznávaný vojevůdce. Po celou dobu hry kolísá mezi dvěma opačnými polohami a je citově nestabilní, což není typická vlastnost rozhodného sangvinika, ale naopak nevyrovnaného melancholika. Jak je zmiňováno k doslovu *Anatomie melancholie*, dvojakost je typická pro melancholika jako nejlidštějšího z lidí.¹¹⁵ Brutus je i značně přemýšlivý a s jeho postavou se pojí neustálý smutek a tušení neblahého konce, což nám také ukazuje na melancholický temperament.

¹¹³ COSTELLO, Priscilla. *Shakespeare and the Stars: The Hidden Astrological Keys to Understanding the World's Greatest Playwright*. Lakeworth, FL, USA: Ibis Press, 2016, s. 69.

¹¹⁴ SHAKESPEARE 1957, s. 208.

¹¹⁵ BURTON, s. 310.

Poznámku o Brutově melancholii můžeme naléznout i u Friedricha Nietzscheho. V článku z roku 1882 pojmenovaném *Zum Ruhme Shakespeares*, který vyšel ve sborníku *Die Fröhliche Wissenschaft*, zvolává: „Co je všechna Hamletova melancholie v porovnání s melancholií Brutovou!“¹¹⁶ Nietzsche naznačuje možnou podobnost mezi Shakespearem a Brutem a domnívá se, že do postavy Marka Bruta promítl dramatik svou vlastní osobnost a touhy. Právě díky propracované postavě Bruta také označuje *Julia Caesara* za autorovu nejzdařilejší tragédii. Dále poukazuje na fakt, že Caesarova vražda byla ve skutečnosti motivována Brutovou touhou po svobodě duše, a ne po spasení Říma, jak ze hry vyplývá.¹¹⁷ Ať už tedy byla vzorem pro postavu Bruta pouze historická událost, nebo do něj vložil Shakespeare i kus sebe sama, Brutovy vlastnosti, jeho rozervanost, vznešené touhy a tragické činy z něj tvoří postavu ovládanou melancholickým temperamentem.

3.4.3 Další Shakespearovy melancholické postavy

Pravděpodobně nejznámější Shakespearův melancholik, dánský kralovic Hamlet, vznikl bezprostředně po Brutovi. Jak píše Shakespearův překladatel E. A. Saudek v předmluvě k *Juliu Caesarovi*, „[tolik] je podob mezi Brutem a Hamletem, že nám Hamlet až připadá jako tvůrčí umocnění Brutovo.“¹¹⁸ Ač jsou oba ve své podstatě dobromyslní a hodní, vyznávají před vším ostatním sílu racionality. A v tom spočívá tragičnost jejich osudů, neboť jejich jednání neřídí hlas srdce, ale hlas chladného rozumu. Bruta tento hlas dovede až k vraždě, která je však, jak se nakonec ukáže, zbytečná. Sám trpí výčitkami svědomí a je si vědom neutěšenosti celé situace, umocněné nejen tím, že musí uprchnout ze svého města, ale i tragickou smrtí jeho manželky, která se po nenadálém obratu událostí v neprospěch jejího manžela údajně zabila tím, že „spolykala oheň“.

Dalšími melancholickými postavami Shakespearových her jsou např. již zmiňovaný hrabě Orsino z *Večeru tříkrálového*, trápící se neopětovanou láskou, nebo Jacques ze hry *Jak se vám líbí*. Ten ovšem v této komedii funguje spíše jako parodie na melancholika, jehož temperament se ukazuje ve chvílích zamyšlení a rozhovorech s Rosalindou, kdy vychází najevo, že již ztratil veškerý životní optimismus. V samotné hře *Juliu Caesar* pak popisuje Caesar v jedné scéně Kassia takto: „Ten Kassius má v očích hlad a vztek. Přespříliš bádá: není

¹¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. „In Praise of Shakespeare“. *The Gay Science*. Překlad Josefine Nauckhoff. New York: Cambridge University Press, 2008, s. 94.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 93 – 94.

¹¹⁸ SHAKESPEARE 1957, s. 129.

mu co věřit.“¹¹⁹ Vyhublá postava a časté zamyšlení sice odpovídají typickým znakům melancholika, na druhou stranu onen „vzteky v očích“ odpovídá spíše temperamentu cholerickému. Ten se naplno projeví v závěru hry na bitevním poli, kdy dojde k hádce mezi Kassiem a Brutem, přičemž Kassius v ráži vytáhne dýku a vyzývá Bruta, aby jej bodl. Za okamžik se však uklidní, připijí si vínem a Kassius sám prosí Bruta o to, aby s ním měl strpení, „když prudká krev, již po matce [má], strhuje [ho] někdy.“¹²⁰ Z Kassiova chování a jeho popisu vlastního temperamentu tak lze vyčíst jeho povahu lépe, než z Caesarova popisu.

¹¹⁹ SHAKESPEARE 1957, s. 138.

¹²⁰ Tamtéž, s. 189.

4 Závěr

V této bakalářské práci jsem se pokusila ukázat, že William Shakespeare byl obeznámen s humorální teorií a využíval ji jako prostředek umělecké tvorby pro vytváření svých divadelních postav. Samotnou teorii jsem představila nejprve v rámci antické filosofie a medicíny, neboť právě v těchto oblastech leží její kořeny. Humorální teorie měla své místo v medicíně dvou významných antických lékařů, Hippokrata a Galéna, na jejichž pojetí následně v renesanci navázal Marsilio Ficino. Ficinův spis *De triplici vita* jsem zvolila jako pramen pro ilustraci dobového vnímání humorální teorie, neboť se nejedná jen o dílo velmi populární v renesanční Itálii, ale i o spis, který je důležitý pro západní kulturu jako takovou a jemuž učenci věnují pozornost dodnes.¹²¹ *De triplici vita* je sice primárně pojato jako lékařský spis radící učencům, kterak si udržet zdraví, ale kromě medicíny v sobě propojuje doktrínu čtyř humorů s konceptem provázanosti makrokosmu a mikrokosmu, vlivu nebeských těles na člověka, astrologií a magií. Ficino tak pro renesanční svět znovu obnovil zájem o teorii toho, jak čtyři tělesné šťávy ovlivňují náš temperament, a rozpracoval ji především v souvislosti s temperamentem nejrozporuplnějším, melancholickým.

Tématiku práce jsem posléze přenesla do oblasti Shakespeareovi časově i geograficky blízké, do alžbětinské Anglie. Kromě dobových poetik jsem se opírala o knihu Roberta Burtona *Anatomie melancholie*. Tento spis sice vyšel až několik let po smrti Williama Shakespeara i skončení Alžbětiny vlády, přesto jsem jej zvolila z toho důvodu, že mapuje pojetí humorální teorie v rámci podrobné studie melancholie, což je téma shodné s Ficinovým. Burtonova kniha má široký záběr, neboť v sobě zahrnuje jak krásnou, tak odbornou literaturu věnující se tématu, a to v celoevropském rozsahu několika předcházejících staletí. Dokládá nám také způsob, jak o lidské povaze přemýšleli obyvatelé renesanční Anglie, mezi něž patřil i Shakespeare.

Po kapitolách představující humorální teorii a její pojetí v rámci dobové estetiky jsem se přesunula již k samotné analýze vybraných Shakespeareových postav. Popisem, analýzou a interpretací chování těchto postav v průběhu děje jsem každé z nich přiřadila odpovídající charakter. Zároveň jsem na vlastnostech těchto postav, přiřazených temperamentů a zasazení do kontextu hry vyargumentovala, proč lze tvrdit, že Shakespeare humorální teorii znal a cíleně ji pro tvorbu svých divadelních postav využíval. Violu jsem zvolila jako příklad sangvinické hrdinky díky její odvaze a nepoddávání se emocím ani osudu, a také proto, že sangvinický temperament, pro renesanční ženy považován za velmi atypický, byl reflektován v jejím

¹²¹ KASKE, s. 3.

mužském přestrojení. Kateřina jako cholerička byla volbou očividnou, neboť její výbušný temperament tvoří stěžejní téma hry. Toto je jeden z klíčových důvodů, proč se domnívám, že Shakespeare s temperamenty úmyslně pracoval a že nebyly jen jakousi souhrou okolností v rámci děje, neboť kolem povahy cholerické Kateřiny vystavil hlavní zápletku celé komedie. Falstaff odpovídá flegmatickému temperamentu nejen chováním, ale také vzhledem, což koresponduje s pojetím humorální teorie jako takové, která kromě lidského temperamentu ovlivňuje také vzezření. Nakonec Markus Brutus sice není tak známým a jednoznačným melancholikem jako princ Hamlet, ale jeho ambivalentnost z něj činí postavu velmi zajímavou a složitou, při jejíž bližší analýze můžeme nalézt vlastnosti odpovídající dobovému pojetí melancholika.

Tato práce je tvořena nejprve popisnou částí a posléze analytickou, v níž jsem uvedenou teorii prezentovala v praxi umělecké tvorby. Nicméně v obou dvou částech by bylo možné text rozpracovat mnohem obsírněji, ať už by se jednalo například o tematiku postavení humorální teorie v rámci celé nauky Marsilia Ficina a jejího propojení s dalšími dobovými koncepcemi či v případě Shakespeara o popis dalších uměleckých prostředků, které ve své tvorbě využíval a které měly vliv na konečnou podobu jeho postav. Tato práce tak podává pouze stručný popis humorální teorie v rámci renesanční estetiky a ukazuje jedno z jejích možných využití v umělecké činnosti.

5 Bibliografie

Prameny

ARISTOTLE. *Problems II*. Překlad W. S. Hett. Londýn: William Heinemann Ltd., 1957.

BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. Překlad Miroslav Petříček. Český Těšín: Těšínské papírny, s. r. o., 2006. ISBN 80-7260-123-7.

FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. Překlad Carol V. Kaske a John R. Clark. Tempe, AZ: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1998. ISBN 0-86698-041-5.

SHAKESPEARE, William. *Bouře*. Překlad Ladislav Čelakovský. Praha: Museum království českého, 1870.

SHAKESPEARE, William. *Sonety*. Překlad Jan Vladislav. Praha: Mladá fronta, 1964. ISBN 23-014-64.

SHAKESPEARE, William. *Výbor z dramát I*. Překlad E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1956.

SHAKESPEARE, William. *Výbor z dramát II*. Překlad E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1957.

Sekundární literatura

BADAWI, M. M. *Background to Shakespeare*. London: The Macmillan Press LTD, 1981. ISBN 0-333-30535-3.

COSTELLO, Priscilla. *Shakespeare and the Stars: The Hidden Astrological Keys to Understanding the World's Greatest Playwright*. Lakeworth, FL, USA: Ibis Press, 2016. ISBN 978-0-89254-216-1.

DRAPER, John William. *The Twelfth Night of Shakespeare's Audience*. Stanford, CA, USA: Stanford University Press, 1950.

DREHER, Diane Elizabeth. *Domination And Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*. Lexington, KY, USA: The University Press of Kentucky, 1986. ISBN 0-8131-1557-4.

Elizabethan Era [online]. Linda Alchin. Cit. 22.4.2016. Dostupné z <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-timeline.htm>

FAHEY, Caitlin Jeanne. *Altogether Governed by Humours: The Four Ancient Temperaments in Shakespeare* [online]. Tampa (FL): University of South Florida, 2008. Diplomová práce. University of South Florida, College of Arts and Sciences, Department of English. Dostupné z <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1229&context=etd>

Galen On Hippocrates' On the Nature of Man [online]. Medicina Antiqua. Cit. 5.12.2015. Dostupné z http://www.ucl.ac.uk/~ucgajpd/medicina%20antiqua/tr_GNatHom.html

GARDINER, Judith Kegan. „Elizabethan Psychology and Burton's Anatomy of Melancholy [online]”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 38, No. 3 (1977): 373 – 388. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2708670?seq=1#page_scan_tab_contents

GILMAN, Sander L. *Fat Boys: A Slim Book*. Lincoln, NE, USA: University of Nebraska Press, 2004. ISBN 0-8032-2183-5.

GRANT, Mark. *Galen on Food & Diet*. Abingdon: Taylor & Francis Ltd., 2000. ISBN 0-415-23233-3.

HANKINS, James (vyd.). *Renesanční filosofie*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-418-3.

JOHNSON, Samuel. *The Preface to Shakespeare* [online]. Project Gutenberg, 2004. Cit. 21. 5. 2016. Dostupné z <http://www.classicly.com/download-preface-to-shakespeare-pdf>

KASKE, Carol V. *Introduction*. In: Marsilio Ficino. *Three Books on Life*. Překlad Carol V. Kaske a John R. Clark. Tempe, AZ: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1998, s. 3 – 70. ISBN 0-86698-041-5.

KASTNEROVÁ, Martina. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY, a Fritz SAXL. *Saturn and Melancholy*. Nadeln: Kraus Reprint, 1979. ISBN 3-262-00381-6.

KNOEPFLMACHER, U. C.. "The Humors as Symbolic Nucleus in Henry IV, Part I [online]". *College English* 24.7 (1963): 497 – 501. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/372874?seq=1#page_scan_tab_contents

KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. Překlad Tomáš Nejeschleba. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-832-7.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Marsilio Ficino and his Work after Five Hundred Years*. Florencie: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1987. ISBN 88-222-3498-7.

NIETZSCHE, Friedrich. „In Praise of Shakespeare”. *The Gay Science*. Překlad Josefine Nauckhoff. New York: Cambridge University Press, 2008. S. 93 - 4. ISBN 978-0-521-63159-4.

NOVOTNÝ, František. *O Platónovi*. Díl IV. Praha: Academia, 1970.

OVERHOLSER, Winfred. „Shakespeare's Psychiatry – And After [online]“. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 3 (1959): 335 – 352. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2866854?seq=1#page_scan_tab_contents

PAXTON, Sarah. *Embodiments and Economies of the Humors in Twelfth Night* [online]. Cit. 16.3.2016. Dostupné z: <http://www.academia.edu/7504595/>

RADDEN, Jennifer. *Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, USA, 2002. ISBN 0-19-515165-8.

SOELLNER, Rolf. „The Four Primary Passions: A Renaissance Theory Reflected in the Works of Shakespeare [online]“. *Studies in Philology*, Vol. 55, No. 4 (1958): 549 – 567. Dostupné z https://www.jstor.org/stable/4173253?seq=1#page_scan_tab_contents

STEADMAN, John M. „„Like Two Spirits”: Shakespeare and Ficino [online]“. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 2 (1959): 244 – 246. Dostupné z http://www.jstor.org/stable/2866944?seq=1#page_scan_tab_contents

The New Encyclopædia Britannica. Vol. 6. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2003. ISBN 0-85229-961-3

THEIN, Karel. „*Celý svět je šílený*“: *Sir Robert Burton a jeho Anatomie melancholie*. In: Robert Burton. *Anatomie melancholie*. Překlad Miroslav Petříček. Český Těšín: Těšínské papírny, s. r. o., 2006, s. 309 – 329. ISBN 80-7260-123-7.